Harold Bloom



El canon occidental

Como todo libro provocador, heterodoxo, contracorriente, *El canon occidental* se ha visto envuelto en la polémica desde el mismo momento de su aparición en Estados Unidos. Harold Bloom, uno de los críticos literarios más prestigiosos de nuestro tiempo, retoma la antigua idea de *canon,* o «catálogo de libros preceptivos», y nos propone un recorrido por la historia de la literatura occidental a través de los veintiséis autores que él considera capitales, una tradición que, centrada en Shakespeare, se extiende desde Dante hasta Beckett e incluye a escritores tan dispares como Cervantes, Tolstói, Wordsworth, Montaigne, Joyce, Dickens, Neruda, Emily Dickinson, Walt Whitman, Proust o Borges.

En una época en que los estudios literarios se ven contaminados por todo tipo de ideologías espurias y pretendidamente progresistas, cuyo emblema es lo «políticamente correcto», el autor reivindica la autonomía de la estética, el placer de la lectura sin intenciones de redención social y basada en el puro goce intelectual y verbal como reacción contra lo que él denomina la Escuela del Resentimiento: un mejunje crítico formado por multiculturalistas, marxistas, feministas, neoconservadores y neohistoricistas. Para Bloom, al igual que para Virginia Woolf, la crítica no es más que un intenso amor por la lectura, y ésa es la idea fundamental que nos transmite este lúcido ensayo.



Harold Bloom

EL CANON OCCIDENTAL

La escuela y los libros de todas las épocas

ePub r1.1

Titivillus 30.09.17

Título original: *The Western Canon: The Books and School of the Ages*

Harold Bloom, 1994

Traducción: Damián Alou

Portada: «Monje escribiendo sobre una tablilla», inicial C de la «Vitae Sanctorum», miniatura, s. XII. Santa Cruz da Coimbra, Oporto, Biblioteca Municipal

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2





Para Anne Freedgood

AGRADECIMIENTOS

Mis editores, Anne Freedgood y Pat Strachan, y mis agentes literarios, Glen Hartley y Lynn Chu, han realizado aportaciones cruciales a este libro. Richard Poirier, John Hollander, Perry Meisel y Roberto González Echevarría me han animado y aconsejado durante su redacción. Mi ayudante en la investigación, Martha Serpas, ha hecho posible todo el proceso de revisión, durante el cual me ayudó a determinar la forma final del volumen. Las bibliotecas de la Universidad de Yale, mi inagotable reserva durante más de cuarenta años, han soportado estoicamente mis hábitos de trabajo.

HAROLD BLOOM

Timothy Dwight College

Universidad de Yale

PREFACIO Y PRELUDIO

Este libro estudia a veintiséis escritores, necesariamente con cierta nostalgia, puesto que pretendo aislar las cualidades que convierten a estos autores en canónicos, es decir, en autoridades en nuestra cultura. El «valor estético» se considera a veces más una idea de Emmanuel Kant que una realidad, pero a lo largo de toda una vida de lectura no ha sido esta mi experiencia. Las cosas, sin embargo, se han desmoronado, el centro no se ha mantenido, y cuando uno se ve en medio de lo que solía llamarse «el mundo erudito» sólo encuentra pura anarquía. Poco me interesa remedar las guerras culturales; todo lo que tengo que decir acerca de nuestras miserias actuales se halla en el primer capítulo y en el último. Lo que deseo aquí es explicar la organización de este libro y justificar mi elección de estos veintiséis escritores entre los numerosos centenares que forman parte de lo que en tiempos se consideró el canon occidental.

Giambatista Vico, en sus *Principios de una ciencia nueva*, postulaba un ciclo de tres fases —Teocrática, Aristocrática, Democrática—, seguidas de un caos del cual finalmente emergería una Nueva Edad Democrática. Joyce hizo un magnífico uso seriocómico de Vico al organizar *Finnegans Wake*, y yo he seguido la estela de su Estela[1], con la excepción de que he omitido la literatura de la Edad Teocrática. Mi secuencia histórica comienza con Dante y concluye con Samuel Beckett, aunque no siempre he seguido un estricto orden cronológico. De este modo, he

iniciado la Edad Aristocrática con Shakespeare porque es la figura central del canon occidental, y a continuación lo he estudiado en relación con casi todos aquellos, desde Chaucer a Montaigne, que dejaron huella en su obra, a través de muchos de aquellos en quienes influyó —Milton, el Dr. Johnson, Goethe, Ibsen, Joyce y Beckett entre ellos—, y también a través de aquellos que intentaron rechazarle: Tolstói en particular, junto con Freud, quien se apropió de Shakespeare al tiempo que insistía en que era el conde de Oxford quien había escrito las obras de «el hombre de Stratford».

La selección no es tan arbitraria como puede parecer. Los autores han sido elegidos tanto por su sublimidad como por su naturaleza representativa: se puede escribir un libro sobre veintiséis autores, pero no sobre cuatrocientos. Ciertamente, los escritores occidentales más importantes desde Dante están aquí: Chaucer, Cervantes, Montaigne, Shakespeare, Goethe, Wordsworth, Dickens, Tolstói, Joyce y Proust. Pero ¿dónde están Petrarca, Rabelais, Ariosto, Spenser, Ben Jonson, Racine, Swift, Rousseau, Blake, Pushkin, Melville, Giacomo Leopardi, Henry James, Dostoievski, Hugo, Balzac, Nietzsche, Flaubert, Baudelaire, Browning, Chéjov, Yeats, D. H. Lawrence y muchos otros? He procurado que los cánones nacionales quedaran representados por sus figuras cruciales: Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth y Dickens por parte de Inglaterra; Montaigne y Molière por Francia; Dante por Italia; Cervantes por España; Tolstói por Rusia; Goethe por Alemania; Borges y Neruda por Hispanoamérica; Whitman y Dickinson por Estados Unidos, Los dramaturgos más importantes están presentes: Shakespeare, Molière, Ibsen y Beckett; también los novelistas: Austen, Dickens, George Eliot, Tolstói, Proust y Woolf. El Dr. Johnson aparece como el más grande de los críticos literarios occidentales; sería difícil encontrarle rival.

Vico no postulaba una Edad Caótica antes del *ricorso* o regreso de una segunda Edad Teocrática; pero a nuestro siglo, mientras finge proseguir la Edad Democrática, nada puede caracterizarlo mejor que el adjetivo de caótico. Sus escritores clave son Freud, Proust, Joyce, Kafka: ellos personifican el espíritu literario de nuestra época. Freud se consideraba un científico, pero pervivirá como un gran ensayista, al igual que Montaigne o Emerson, no como el fundador de una terapia ya desacreditada como (o elevada a) un episodio más en la larga historia del chamanismo. Ojalá hubiera espacio para más poetas modernos, además de Neruda y Pessoa, pero ningún poeta de nuestro tiempo ha igualado *En busca del tiempo perdido, Ulises o Finnegans Wake,* los ensayos de Freud o las parábolas y relatos de Kafka.

Con la mayoría de estos veintiséis escritores he intentado enfrentarme directamente a su grandeza: preguntar que convierte al autor y las obras en canónicos, La respuesta, en casi todos los casos, ha resultado ser la extrañeza, una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña. Walter Pater definió el Romanticismo como la suma de la extrañeza y la belleza, pero creo que con tal formulación caracterizó no sólo a los románticos, sino a toda escritura canónica. El ciclo de grandes obras va desde *La divina comedia* hasta *Fin de partida,* de lo extraño a lo extraño. Cuando se lee una obra canónica por primera vez se experimenta un extraño y misterioso asombro, y casi nunca es lo que esperábamos. Recién leídas, *La divina comedia, El paraíso perdido, Fausto. Segunda parte, Hadji Murad, Peer Gym, Ulisex y Canto general* tienen en común esa cualidad misteriosa, esa capacidad de hacerte sentir extraño en tu propia casa.

Shakespeare, el más grande escritor que podremos llegar a conocer, a menudo da la impresión contraria: nos lleva a la in-

temperie, a tierra extraña, al extranjero, y nos hace sentir como en casa. Su poder de asimilación y contaminación es único, y constituye un perpetuo reto a la puesta en escena y a la crítica. Me parece absurdo y lamentable que la crítica actual de Shakespeare —«materialista cultural» (neomarxista); «neohistoricista» (Foucault), «feminista»— haya desertado de ese reto. La crítica shakespeariana se ha olvidado por completo de su supremacía estética e intenta reducirlo a «las energías sociales» del Renacimiento inglés, como si no existiera una verdadera diferencia de mérito estético entre el creador de Lear, Hamlet, Yago, Falstaff, y discípulos como John Webster y Thomas Middleton. El mejor crítico inglés vivo, Sir Frank Kermode, en sus *Formas de atención* (1985) ha proclamado la más clara advertencia que conozco sobre el destino del canon, es decir, sobre el destino de Shakespeare:

> Los cánones, que niegan la distinción entre saber y opinión y son instrumentos de supervivencia construidos para que resistan el tiempo, no la razón, son por supuesto deconstructibles; si la gente creyera que tales cosas no deben existir, probablemente encontraría el modo de destruirlas. Su defensa ya no puede ser asumida por un poder institucional central; ya no pueden ser obligatorios, aunque, de no existir, resulta difícil imaginar cómo las instituciones académicas podrían llevar a cabo sus actividades normales, incluida la contratación de profesores.

La manera de destruir el canon, tal como indica Kermode, no es ningún secreto, y el proceso está ya bastante avanzado. No me interesa, como este libro dejará claro repetidamente, el actual debate entre los defensores del ala derecha del canon, que desean preservarlo en virtud de sus supuestos (e inexistentes) valores morales, y la trama académico-periodística, que he bautizado como Escuela del Resentimiento, que desea derrocar el canon con el fin de promover sus supuestos (e inexistentes) programas de cambio social. Espero que este libro no se convierta en una elegía al canon occidental, que quizá, en algún momento, sea todo lo contrario, y que la barahúnda de *lemmings* deje de lanzarse en pos de su propio exterminio. En el ca-

tálogo de autores canónicos con que concluye el libro, y en particular en el de nuestro siglo, he aventurado una modesta profecía por lo que concierne a las posibilidades de supervivencia.

Un signo de originalidad capaz de otorgar el estatus canónico a una obra literaria es esa extrañeza que nunca acabamos de asimilar, o que se convierte en algo tan asumido que permanecemos ciegos a sus características. Dante es el mayor representante de la primera posibilidad, y Shakespeare un fenomenal ejemplo de la segunda. Walt Whitman, siempre contradictorio, participa de ambos lados de la paradoja. Después de Shakespeare, el mayor representante de esa extrañeza asumida es el primer autor de la Biblia hebrea, la figura denominada el Yahvista o J por los estudiosos de la Biblia del siglo XIX (la «J» procede de la manera en que los alemanes escriben la palabra hebrea Yahvé, o Jehová en inglés, el resultado de un antiguo error de transcripción). J, al igual que Homero una persona o personas extraviadas en un oscuro recodo del tiempo, parece que vivió en Jerusalén o sus alrededores hace unos tres mil años, mucho antes de que Homero viviera o fuera inventado. Quién fue ese J primigenio, es probable que nunca lo sepamos. Yo especulo, sobre una base literaria puramente interna y subjetiva, que J bien pudo haber sido una mujer de la corte del rey Salomón, un lugar de sofisticada cultura, considerable escepticismo religioso y gran complejidad psicológica.

Un avispado reseñista de mi obra *El libro de J* me reprendió por no haber tenido la audacia de ir hasta el final e identificar a J con Betsabé, la reina madre, una mujer hitita que el rey David tomó tras haberlo dispuesto todo para que su marido, Uriah, muriera en el campo de batalla. Me alegra aceptar esa sugerencia, aunque sea con cierto retraso: Betsabé, la madre de Salomón, es una admirable candidata. La sombría visión que nos ofrece del catastrófico hijo y sucesor de Salomón, Rehoboam, implícita durante todo el texto yahvístico, resulta de este modo

fácil de explicar; al igual que su irónica presentación de los patriarcas hebreos, y su afecto por algunas de sus esposas y por mujeres forasteras como Hagar y Tamar. Además, es una soberbia ironía a lo J que el autor inaugural de lo que acabaría convirtiéndose en la Torá no fuera un israelí, sino una mujer hitita. A partir de ahora me referirá al Yahvista como J o Betsabé.

J fue la autora de lo que ahora conocemos como Génesis, Éxodo y Números, pero lo que ella escribió fue censurado, revisado y a menudo abrogado o distorsionado por una serie de redactores a lo largo de cinco siglos, culminando con Ezra, o uno de sus seguidores, en la época del regreso del exilio babilonio. Estos revisores eran sacerdotes y escribas cultuales, y parece que se quedaron escandalizados por la libertad e ironía con que Betsabé retrató a Yahvé. El Yahvé de J es humano, demasiado humano: come y bebe, suele perder los nervios, se regocija en sus propias maldades, es celoso y vengativo, proclama su justicia mientras constantemente elige a sus favoritos, y se convierte en un caso grave de ansiedad neurótica cuando extiende su bendición, que hasta entonces recaía sólo sobre una élite, a toda la multitud israelí. Para cuando lidera a esa enloquecida y sufrida horda a través del desierto del Sinaí, se ha vuelto tan demente y peligroso, para el mismo y para los demás, que el escritor J merece ser calificado del mayor blasfemo de todos los autores que en el mundo han sido.

La saga de J concluye, que nosotros sepamos, cuando Yahvé, con sus propias manos, entierra a su profeta Moisés en una tumba sin nombre, tras negarse a que los prolongados sufrimientos del líder de los israelitas tengan más recompensa que un atisbo de la Tierra Prometida. La obra maestra de Betsabé es su relato de las relaciones entre Yahvé y Moisés, una narración que esta por encima de la ironía o la tragedia, y que va desde la sorprendente elección de un profeta reacio por parte de Yahvé hasta su intento, carente de motivo, de asesinar a Moisés, y las

subsiguientes penalidades que afligen tanto a Dios como a su instrumento.

La ambivalencia entre lo divino y lo humano es uno de los grandes hallazgos de J, otro signo de originalidad tan permanente que apenas lo reconocemos, puesto que las historias que Betsabé contó nos han absorbido. La conmoción fundamental implícita en esta originalidad artífice del canon llega cuando nos damos cuenta de que la adoración occidental a Dios —por parte de judíos, cristianos y musulmanes— es la adoración a un personaje literario, el Yahvé de J, bien que adulterado por devotos revisionistas. Las únicas conmociones comparables que conozco ocurren cuando nos damos cuenta de que el Jesús amado por los cristianos es un personaje literario en gran medida inventado por el autor del Evangelio de Marcos, y cuando leemos el Corán y oímos sólo una voz, la voz de Ala, recogida en todo detalle y sin perder una coma por la audacia de su profeta Mahoma. Quizá algún día, ya bien entrados en el siglo XXI, cuando el mormonismo se haya convertido en la religión dominante de, por lo menos, el oeste de Estados Unidos, aquellos que nos sucedan experimenten una cuarta conmoción al enfrentarse a la osadía del auténtico profeta americano, Joseph Smith, en sus visiones definitivas, *La perla de gran valor* y *Doctrinas y alianzas*.

La extrañeza canónica puede existir sin la conmoción de tal audacia, pero el aroma de la originalidad debe flotar sobre cualquier obra que de modo inapelable gane el agón con la tradición y entre a formar parte del canon. En la actualidad, nuestras instituciones educativas están atestadas de resentidos idealistas que denuncian la competencia tanto en la literatura como en la vida, pero, según todos los antiguos griegos, estética y agonística son una sola cosa, verdad que posteriormente fue recuperada por Burckhardt y Nietzsche. Lo que Homero enseña es una poética del conflicto, una lección que primero aprendió

su rival Hesíodo. Todo Platón, como vio el crítico Longino, procede del incesante conflicto del filósofo con Homero, que queda exiliado de *La república,* aunque en vano, puesto que Homero y Platón siguieron siendo el libro de texto de los griegos. *La divina comedia* de Dante, según Stefan George, fue «el libro y escuela de todas las épocas», aunque eso es algo más cierto para los poetas que para los demás, y sería más adecuado decirlo de Shakespeare, como mostraremos en este libro.

A los escritores contemporáneos no les gusta que les digan que deben competir con Shakespeare y Dante, y aun así esa lucha fue lo que llevó a Joyce hasta la grandeza, hasta una eminencia compartida sólo por Beckett, Proust y Kafka entre los autores modernos occidentales. El arquetipo fundamental de las grandes obras literarias será siempre Píndaro, que celebra las victorias casi divinas de los atletas aristocráticos al tiempo que transmite la sensación de que sus odas a la victoria son, ellas mismas, victorias sobre cualquier otro posible competidor. Dante, Milton y Wordsworth repiten la metáfora clave de Píndaro, consistente en correr para ganar la palma, que es una inmortalidad laica extrañamente contraria a cualquier idealismo religioso. Mucho hay que esforzarse para no ser irónico con el «idealismo», ahora la moda en nuestras universidades y facultades, donde todos los criterios estéticos y casi todos los criterios intelectuales han sido abandonados en nombre de la armonía social y el remedio a la injusticia histórica. En la práctica, la «ampliación del canon» ha significado la destrucción del canon, puesto que entre los escritores que uno estudia ya no se incluyen los mejores independientemente de que por pura casualidad sean mujeres, africanos, hispanos o asiáticos, sino, por contra, los escritores que ofrecen poco más que el resentimiento que han cultivado como parte de su identidad. No hay extrañeza ni originalidad en ese resentimiento; y aunque los hubie-

ra, no sería suficiente para crear herederos del Yavista y Homero, Dante y Shakespeare, Cervantes y Joyce.

Como formulador del concepto crítico que una vez bauticé como «la angustia de las influencias», he visto cómo la Escuela del Resentimiento repetía insistentemente que tal idea se aplicara sólo a los Varones Europeos Blancos y Muertos, y no a las mujeres y a lo que pintorescamente denominamos «multiculturalistas». De este modo, las animadoras feministas proclaman que las mujeres escritoras cooperan entre sí amorosamente como si hicieran ganchillo, mientras que los activistas literarios afroamericanos y chicanos van incluso más lejos al afirmar que se hallan libres de cualquier angustia provocada por la contaminación: cada uno de ellos es Adán al despertarse. No conciben ningún momento en que no fueran como ahora; autocreados, autoengendrados, su genio es sólo suyo. En cuanto que afirmaciones realizadas por poetas, dramaturgos y escritores de ficción en prosa, son saludables y comprensibles, aunque se engañen. Pero, en boca de supuestos críticos literarios, tan optimistas pronunciamientos no son verdaderos ni interesantes, y van en contra tanto de la naturaleza humana como de la naturaleza de la literatura de imaginación. No puede haber escritura vigorosa y canónica sin el proceso de influencia literaria, un proceso fastidioso de sufrir y difícil de comprender. Nunca he sido capaz de reconocer mi teoría de la influencia cuando es sometida a un ataque, puesto que lo que se ataca no es jamás ni siquiera una atinada parodia de mis ideas. Como demostraré en el capítulo sobre Freud, estoy a favor de una lectura shakespeariana de Freud, no de una lectura freudiana de Shakespeare ni de ningún otro escritor. La angustia de la influencia no es una angustia relacionada con el padre, real o literario, sino una angustia conquistada en el poema, novela u obra de teatro. Cualquier gran obra literaria lee de una manera errónea —y creativa —, y por tanto malinterpreta, un texto o textos precursores. Un

auténtico escritor canónico puede interiorizar o no la angustia de su obra, pero eso importa poco: la gran obra que uno consigue escribir es la angustia. Este punto ha sido atinadamente expresado por Peter de Bolla en su libro *Hacia una retórica histórica*:

> describir la influencia como la novela familiar freudiana resulta una lectura extremadamente débil. Para Bloom, «influencia» es a la vez una categoría tropológica, una figura que determina la tradición poética, y una mezcla de relaciones psíquicas, históricas y de imágenes … la influencia describe las relaciones entre los textos, es un fenómeno intertextual … tanto la defensa psíquica interna —la experiencia de la angustia por parte del poeta— como las relaciones históricas externas de los textos entre si son el *resultado* de una lectura equivocada, o de un encubrimiento poético, y no la causa.

Sin duda, este certero resumen parecerá intrincado a aquellos que no estén familiarizados con mis intentos de estudiar el problema de las influencias literarias, aunque ahora, en el momento de iniciar este examen del amenazado canon occidental, De Bolla me brinda un buen punto de partida. Hay que arrastrar la carga de las influencias si se desea alcanzar una originalidad significativa dentro de la riqueza de la tradición literaria occidental. La tradición no es sólo una entrega de testigo o un amable proceso de transmisión: es también una lucha entre el genio anterior y el actual aspirante, en la que el premio es la supervivencia literaria o la inclusión en el canon. Esta lucha no pueden dirimirla las inquietudes sociales, ni el criterio de una generación de impacientes idealistas, ni un grupo de marxistas que proclamen: «Dejad que los muertos entierren a los muertos», ni unos sofistas que intentan sustituir el canon por la biblioteca y el espíritu perspicaz por el archivo. Poemas, relatos, novelas, obras de teatro, nacen como respuesta a anteriores poemas, relatos, novelas u obras de teatro, y esa respuesta depende de actos de lectura e interpretación llevados a cabo por escritores posteriores, actos que son idénticos con las nuevas obras.

Estas lecturas de textos precursores son necesariamente defensivas en parte; si fueran sólo apreciativas, las nuevas creaciones quedarían ahogadas, y no sólo por razones psicológicas. La cuestión no es la rivalidad edípica, sino la naturaleza misma de vigorosas y originales imaginaciones[2] literarias: el lenguaje metafórico y sus vicisitudes. Una nueva metáfora, o una figura retórica inventiva, siempre implica partir de una metáfora previa, lo que lleva aparejado, al menos parcialmente, dar la espalda o rechazar una figura anterior. Shakespeare utiliza a Marlowe como punto de partida, y los primeros héroes-villanos de Shakespeare, como Aarón el Moro de *Tito Andrónico* y Ricardo III, están bastante cerca de Barrabás, el judío de Malta de Marlowe. Cuando Shakespeare crea a Shylock, su judío de Venecia, la base metafórica del grotesco discurso del villano queda alterada radicalmente, y Shylock es una vigorosa lectura errónea o una interpretación equivocada creativa de Barrabás, mientras que Aarón el Moro está más cerca ser de una repetición de Barrabás, concretamente desde el punto de vista del lenguaje metafórico, Cuando Shakespeare escribe *Otelo,* todo vestigio de Marlowe ha desaparecido ya: la autocomplaciente villanía de Yago es cognitivamente mucho más sutil y años luz más refinada en cuanto a imágenes que los plácemes del desmesurado Barrabás. En la comparación de Yago con Barrabás, la lectura errónea creativa que hace Shakespeare de su precursor Barrabás es un completo triunfo. Shakespeare es un caso único en el que el precursor sale invariablemente empequeñecido. *Ricardo III* manifiesta una angustia de las influencias en relación con *El judío de Malta* y *Tamburlaine,* pero Shakespeare aún estaba buscando su camino, Con la aparición de Falstaff en *Enrique IV. Primera parte,* acaba encontrándolo, y Marlowe se convierte en una ruta olvidada, tanto en el escenario como en la vida.

Después de Shakespeare, hay pocas figuras que se hallen relativamente libres de la angustia de las influencias: Milton, Molière, Goethe, Tolstoi, Ibsen, Freud, Joyce; y para todos ellos, a excepción de Molière, sólo Shakespeare siguió siendo el problema, como este libro pretende demostrar. La grandeza reconoce la grandeza y queda ensombrecida por ella. Suceder a Shakespeare, que escribió la mejor prosa y la mejor poesía de la tradición occidental, es un destino complejo, puesto que la originalidad se vuelve peculiarmente difícil en todo aquello que tiene verdadera importancia: representación de los seres humanos, el papel de la memoria en la cognición, la esfera de la metáfora a la hora de sugerir nuevas posibilidades para el lenguaje. Se trata de excelencias particulares de Shakespeare, y nadie le ha igualado como psicólogo, pensador o retórico. Wittgenstein, que sentía muy poco aprecio por Freud, se le parece sin embargo en su suspicacia y reacción defensiva ante Shakespeare, que es una afrenta para el filósofo al igual que lo es para el psicoanalista. No hay originalidad cognitiva en toda la historia de la filosofía comparable a la de Shakespeare, y resulta a la vez irónico y fascinante escuchar a Wittgenstein dilucidar si existe una verdadera diferencia entre la representación shakespeariana del pensamiento y el pensamiento mismo. Es cierto, tal como observa el poeta y crítico australiano Kevin Hart, que «la cultura occidental toma su léxico de inteligibilidad de la filosofía griega, y que todo lo que decimos de la vida y la muerte, de la forma y el estilo, está marcado por las relaciones con esa tradición». Sin embargo en la práctica la inteligibilidad trasciende su léxico, y debemos recordarnos que Shakespeare, que desconfiaba de la Filosofía, es mucho más importante para la cultura occidental que Platón y Aristóteles, Kant y Hegel, Heidegger y Wittgenstein.

En la actualidad me siento bastante solo al defender la autonomía de la estética, pero su mejor defensa es la experiencia de

leer *El rey Lear* y a continuación ver la obra en un buen montaje. *El rey Lear* no deriva de una crisis de la filosofía, y su fuerza tampoco puede ser justificada como una mistificación promovida, de una forma u otra, por las instituciones burguesas. Es señal de la degeneración de los estudios literarios que a uno se le considere un excéntrico por mantener que la literatura no es dependiente de la filosofía, y que la estética es irreductible a la ideología o la metafísica. La crítica estética nos devuelve a la autonomía de la literatura de imaginación y a la soberanía del alma solitaria, al lector no como un ser social sino como el yo profundo: nuestra más recóndita interioridad. En un gran escritor, lo profundo de esa interioridad constituye la fuerza que consigue sacudirse el abrumador peso de los logros del Pasado, para que cada originalidad no sea aplastada antes de que se manifieste. Los grandes textos son siempre reescritura o revisionismo, y se fundan sobre una lectura que abre espacio para el yo, o que actúa para reabrir viejas obras a nuestros recientes sufrimientos. Los originales no son originales, pero esa ironía emersoniana cede la palabra al pragmatismo emersoniano, según el cual el inventor sabe *cómo* pedir prestado.

La angustia de las influencias cercena a los talentos más débiles, pero estimula al genio canónico. Lo que emparenta íntimamente a los tres novelistas más vibrantes de la Edad Caótica —Hemingway, Fitzgerald y Faulkner— es que todos surgen de la influencia de Joseph Conrad, pero la mitigan astutamente mezclando a Conrad con un precursor americano: Mark Twain en el caso de Hemingway, Henry James en el de Fitzgerald, y Herman Melville en el de Faulkner. Algo de esa astucia aparece en la fusión que T. S. Eliot hace de Whitman y Tennyson, y de la mezcla marca Ezra Pound de Whitman y Browning, y de nuevo en la manera en que Eliot se desvía de Hart Crane y da otro bandazo hacia Whitman. Los grandes escritores no eligen a sus precursores fundamentales; son elegidos por ellos, pero

poseen la inteligencia de transformar a sus antecesores en seres compuestos y, por tanto, parcialmente imaginarios.

En este libro no me ocuparé directamente de las relaciones intertextuales entre los veintiséis autores considerados; mi propósito es considerarlos como representantes de todo el canon occidental, aunque no hay duda de que mi interés por los problemas de las influencias emerge en casi todas partes, a veces quizá sin que yo sea consciente del todo. La gran literatura, agonística lo quiera o no, no puede separarse de las ansiedades provocadas por las obras que poseen prioridad y autoridad sobre ella. Aunque casi todos los críticos se resisten a comprender el proceso de la influencia literaria o intentan idealizar ese proceso como algo completamente generoso y amable, las sombrías verdades de la competencia y la contaminación se hacen más fuertes a medida que la historia canónica se prolonga en el tiempo. Un poema, una obra de teatro o una novela se ve necesariamente obligada a nacer a través de obras precursoras, por muy deseosa que esté de abordar directamente inquietudes sociales. La contingencia gobierna la literatura y cualquier empresa cognitiva, y la contingencia constituida por el canon literario occidental se manifiesta esencialmente en la angustia de las influencias que forma y malforma cada nuevo texto que aspira a la permanencia. La literatura no es simplemente lenguaje; es también voluntad de figuración, el objetivo de la metáfora que Nietzsche una vez definió como el deseo de ser diferente, el deseo de estar en otra parte. Esto significa en parte ser distinto de uno mismo, pero principalmente, creo, ser distinto de las metáforas e imágenes de las obras contingentes que son el patrimonio de uno: el deseo de hacer una gran obra es el deseo de estar en otra parte, en un tiempo y un lugar propios, en una originalidad que debe combinarse con la herencia, con la angustia de las influencias.

Primera parte

Del canon

1. ELEGÍA AL CANON

Originariamente, el canon significaba la elección de libros por parte de nuestras instituciones de enseñanza, y a pesar de las recientes ideas políticas de multiculturalismo, la auténtica cuestión del canon subsiste todavía: ¿Qué debe intentar leer el individuo que todavía desea leer en este momento de la historia? Los bíblicos sesenta años ya no bastan más que para leer una selección de los grandes escritores que componen lo que podría denominarse la tradición occidental, por no hablar de las tradiciones de todo el mundo. El que lee debe elegir, puesto que literalmente no hay tiempo suficiente para leerlo todo, aun cuando uno no hiciera otra cosa en todo el día. El magnífico verso de Mallarmé —«la carne es triste, ay, y ya he leído todos los libros»— se ha convertido en una hipérbole. La superpoblación, la repleción malthusiana, es el auténtico contexto de las angustias canónicas. En la actualidad, no pasa ni un momento sin que nuevas oleadas de *lemmings* académicos, obcecándose en su propio exterminio, proclamen las responsabilidades morales del crítico, aunque, con el tiempo, este moralismo remitirá. Todas las instituciones de enseñanza tendrán su departamento de estudios culturales, un buey al que no conviene sacrificar, y florecerá una estética subterránea, que restaurará en parte el romanticismo de la lectura.

Reseñar malos libros, señaló una vez Auden, es malo para el carácter. Al igual que todos los moralistas dotados, Auden idealizaba a pesar de sí mismo, y debería haber vivido la época pre-

sente, en la que los nuevos comisarios nos dicen que leer buenos libros es malo para el carácter, cosa que me parece cierta. Leer a los mejores escritores —pongamos a Homero, Dante, Shakespeare, Tolstói— no nos convertirá en mejores ciudadanos. El arte es absolutamente inútil, según el sublime Oscar Wilde, que tenía razón en todo. También nos dijo que toda mala poesía es sincera. Si yo tuviera el poder de hacerlo, daría orden de que esas palabras fueran grabadas a la entrada de todas las universidades, a fin de que todos los estudiantes pudieran ponderar el esplendor de dicha idea.

El poema inaugural del presidente Clinton, escrito por Maya Angelou, fue elogiado en un editorial del *New York Times* como una obra de magnitud whitmaniana, y su sinceridad es de hecho abrumadora; entra a formar parte de todas las obras instantáneamente canónicas que inundan nuestras academias. La desdichada verdad es que nada podemos hacer; podemos resistir hasta cierto punto, pero más allá de ese punto incluso nuestras universidades se verán compelidas a acusarnos de racistas y sexistas. Recuerdo que un colega, sin duda con ironía, le dijo a un entrevistador del *New York Times* que «Todos somos críticos feministas». Ésta es la retórica adecuada para un país ocupado, un país que no espera liberación alguna de la liberación. Puede que las instituciones esperen seguir el consejo del príncipe de Lampedusa, autor de *El gatopardo*, que recomienda a sus pares: «Que todo cambie un poco para que todo siga exactamente igual».

Por desgracia, nada volverá a ser lo mismo, puesto que el arte de leer bien y a fondo, que es el cimiento de nuestra empresa, dependía de personas que ya en la infancia eran fanáticas de la lectura. Incluso los devotos y solitarios lectores son ahora necesariamente asediados, pues no pueden estar seguros de que las nuevas generaciones acaben prefiriendo a Shakespeare o a Dante por encima de cualquier otro escritor. Las sombras se

alargan en este ocaso, y nos acercamos al segundo milenio esperando que las sombras crezcan aún más.

No deploro todo esto; la estética es, bajo mi punto de vista, un asunto individual más que social. En cualquier caso, no hay culpables, aunque algunos de nosotros agradeceríamos que no se nos dijera que carecemos de las ideas sociales liberales, generosas y abiertas de los que nos suceden. La crítica literaria es un arte antiguo; su inventor, según Bruno Snell, fue Aristófanes, y casi estoy de acuerdo con Heinrich Heine cuando dice que «Hay un Dios, y su nombre es Aristófanes». La crítica cultural es otra lamentable ciencia social, pero la crítica literaria, como arte, siempre fue y será un fenómeno elitista. Fue un error creer que la crítica literaria podía convertirse en un pilar de la educación democrática o de la mejora social. Cuando nuestros departamentos de Literatura Inglesa u otras literaturas se encojan hasta las dimensiones de nuestros actuales departamentos de Clásicas, cediendo casi todas sus funciones a las legiones de los Estudios Culturales, quizá seamos capaces de regresar al estudio de lo ineludible, a Shakespeare y a sus escasos iguales, quienes, después de todo, nos inventaron a todos nosotros.

El canon, una vez lo consideremos como la relación de un lector y escritor individual con lo que se ha conservado de entre todo lo que se ha escrito, y nos olvidemos de el como lista de libros exigidos para un estudio determinado, será idéntico a un Arte de la Memoria literario, sin nada que ver con un sentido religioso del canon. La memoria es siempre un arte, incluso cuando actúa involuntariamente. Emerson oponía el Partido de la Memoria al Partido de la Esperanza, pero eso era en una Norteamérica muy distinta. Ahora el Partido de la Memoria es el Partido de la Esperanza, aunque la esperanza haya menguado. Pero siempre ha sido peligroso institucionalizar la esperanza, y ya no vivimos en una sociedad en la que se nos permita institucionalizar la memoria. Necesitamos enseñar más selecti-

vamente, buscar a aquellos pocos que poseen la capacidad de convertirse en lectores y escritores muy individuales. A los demás, a aquellos que se someten a un currículum politizado, podemos abandonarlos a su suerte. En la practica, el valor estético puede reconocerse o experimentarse, pero no puede transmitirse a aquellos que son incapaces de captar sus sensaciones y percepciones. Reñir por él nunca lleva a nada.

Lo que más me interesa es el hecho de que tantas personas de mi profesión hayan desertado de la estética, teniendo en cuenta que algunas, cuando menos, comenzaron teniendo la capacidad de experimentar el valor estético. En Freud, esa deserción es la metáfora de la represión, del olvido inconsciente pero significativo. En el caso de mis colegas, el propósito de esa deserción está claro: mitigar una culpa desplazada. Olvidar, en un contexto estético, es desastroso, pues la cognición, en la crítica, siempre depende de la memoria. Longino habría dicho que lo que los resentidos han olvidado es el placer. Nietzsche lo habría llamado dolor; pero todos ellos habrían pensado en la misma experiencia en las alturas. Aquellos que de allí descienden, como *lemmings*, salmodian la letanía de que la mejor manera de explicar la literatura es decir que se trata de una mistificación promovida por las instituciones burguesas.

Eso reduce la estética a ideología, o como mucho a metafísica. Un poema no puede leerse *como un poema*, debido a que es originariamente un documento social, o, rara vez, aunque cabe esa posibilidad, un intento de superar la filosofía. Contra esta idea insto a una tenaz resistencia cuyo solo objetivo sea conservar la poesía con tanta plenitud y pureza como sea posible. Nuestras legiones que han desertado representan un ramal de nuestras tradiciones que siempre ha huido de la estética: el moralismo platónico o la ciencia social aristotélica. Cuando se ataca a la poesía, o bien se la exilia porque destruye el bienestar social o bien se la tolera siempre y cuando asuma el papel de

catarsis social bajo los estandartes del nuevo multiculturalismo. Bajo las superficies del marxismo, feminismo o neohistoricismo académicos, la antigua polémica del platonismo, o de la medicina social aristotélica igualmente arcaica, prosiguen su marcha. Supongo que el conflicto entre estas tendencias y los siempre acosados partidarios de la estética nunca cesará. Ahora estamos perdiendo, y sin duda seguiremos perdiendo, y es una lástima, porque muchos de los mejores estudiantes nos abandonarán por otras disciplinas y profesiones, un abandono que ya se esta produciendo. El que lo hagan está justificado, pues no podemos protegerlos contra la pérdida de los criterios intelectuales y estéticos de valor y perfección de nuestro gremio. Lo único que podemos hacer es mantener cierta continuidad con la estética, y no ceder a la mentira de que aquello a que nos oponemos es la aventura y las nuevas interpretaciones.

Es conocida la frase de Freud en la que define la ansiedad como *Angst vor etwas*, o inquietud por el porvenir. Siempre hay algo que nos angustia del futuro, aun cuando sólo sea el estar a la altura de las expectativas depositadas en nosotros. Eros, presumiblemente la más placentera de las expectativas, provoca sus propias angustias en la conciencia reflexiva, lo cual es el tema de Freud. Una obra literaria también levanta expectativas que precisan ser cumplidas, o de otro modo se deja de leer. Las angustias más profundas de la literatura son literarias; de hecho, en mi opinión, definen lo literario y casi se identifican con ello. Un poema, novela, u obra de teatro se contagia de todos los trastornos de la humanidad, incluyendo el miedo a la mortalidad, que en el arte de la literatura se transmuta en la pretensión de ser canónico, de unirse a la memoria social o común. Incluso Shakespeare, en sus mejores sonetos, revolotea sobre este deseo o impulso obsesivo. La retórica de la inmortalidad es también una psicología de la supervivencia y una cosmología.

¿De donde procede la idea de concebir una obra literaria que el mundo este dispuesto a considerar inmortal? No la encontramos en las Escrituras de los hebreos, que al hablar de textos canónicos se referían a aquellos que contaminaban las manos que los tocaban, presumiblemente porque las manos mortales no eran aptas para manejar escrituras sagradas. Para los cristianos, Jesús reemplazó a la Torá, y lo que más importaba de Jesús era la Resurrección. ¿En qué fecha de la historia de la escritura profana se comienza a hablar de poemas o de relatos inmortales? El concepto está en Petrarca, y lo desarrolla maravillosamente Shakespeare en sus sonetos. Ya es un elemento latente en el elogio que hace Dante de su propia *Divina comedia*. No podemos decir que Dante secularizara la idea, puesto que lo subsumió todo, con lo que, en cierto sentido, no secularizó nada. Para él, su poema era una profecía, tanto como la de Isaías, de modo que quizá podamos decir que Dante inventó nuestra moderna idea de lo canónico. Ernst Robert Curtius, el eminente erudito medievalista, pone énfasis en que Dante consideraba que sólo dos viajes al más allá antes que el suyo eran auténticos: el de Eneas, en el Libro 6 de la epopeya de Virgilio, y el de San Pablo, tal como lo narra en Corintios 2, 12:2. De Eneas surgió Roma; de San Pablo el cristianismo gentil; de Dante iba a surgir, si hubiera vivido hasta los ochenta y un años, el cumplimiento de la profecía esotérica oculta en la *Comedia*, pero Dante murió a los cincuenta y seis.

Curtius, siempre alerta a la fortuna de las metáforas canónicas, tiene un excurso titulado «La poesía como perpetuación» que remonta el origen de la eternidad de la fama poética a la *Ilíada* (6359) y a las *Odas* de Horacio (4.8, 28), donde se nos asegura que es la elocuencia y afecto de la Musa lo que permite que el héroe nunca muera. Jakob Burckhardt, en un capítulo sobre la fama literaria que Curtius cita, observa que Dante, el poeta-filólogo de la Italia renacentista, «tenía plena conciencia

de ser un dispensador de fama y, de hecho, de inmortalidad», una conciencia que Curtius localiza entre los poetas latinos de Francia en fecha tan temprana como el año 1100. Pero en cierto momento esta conciencia fue ligada a la idea de la canonicidad laica, de modo que no era el héroe celebrado, sino la celebración misma, lo que se aclamaba como inmortal. El canon laico, en el que la palabra significa catálogo de autores aprobados, no comienza de hecho hasta la mitad del siglo XVIII, durante el período literario de la Sensibilidad, Sentimentalidad y lo Sublime. Las *Odas* de William Collins rastrean el canon Sublime en los precursores heroicos de la Sensibilidad, comenzando por los antiguos griegos y pasando por Milton, y se cuentan entre los primeros poemas ingleses escritos para promover una tradición laica de la canonicidad.

El canon, una palabra religiosa en su origen, se ha convertido en una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones criticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas. Algunos partidarios actuales de lo que se denomina a sí mismo radicalismo académico llegan a sugerir que las obras entran a formar parte del canon debido a fructíferas campañas de publicidad y propaganda. Los compinches de estos escépticos a veces llegan a cuestionar incluso a Shakespeare, cuya eminencia les parece en cierto modo impuesta. Si adoras al dios de los procesos históricos, estás condenado a negarle a Shakespeare su palpable supremacía estética, la originalidad verdaderamente escandalosa de sus obras. La originalidad se convierte en el equivalente literario de términos como empresa individual, confianza en uno mismo y competencia, que no alegran los corazones de feministas, afrocentristas, marxistas, neohistoricistas inspirados por Foucault

o deconstructivistas; de todos aquellos, en suma, que he descrito como miembros de la Escuela del Resentimiento.

Una iluminadora teoría acerca de la formación del canon la expone Alastair Fowler en *Tipos de literatura* (1982). En un capítulo titulado «jerarquías de géneros y cánones de literatura», Fowler señala que «los cambios en el gusto literario a menudo pueden atribuirse a una revaluación de los géneros que las obras canónicas representan». En cada época, hay géneros considerados más canónicos que otros. En las primeras décadas de nuestro siglo, la novela romántica norteamericana fue exaltada como género, lo que contribuyó a que Faulkner, Hemingway y Fitzgerald se convirtieran en los escritores dominantes de la prosa de ficción del siglo XX, dignos sucesores de Hawthorne, Melville, Mark Twain, y del Henry James que triunfó con *La copa dorada* y *Las alas de la paloma*. El efecto de esta exaltación del romanticismo sobre la novela «realista» fue que narraciones visionarias como la de Faulkner en *Mientras agonizo,* de Nathanael West en *Miss Lonelyhearts* y de Thomas Pynchon en *La subasta del lote 49* gozaron de mayor consideración crítica que *Hermana Carrie* y *Una tragedia americana* de Theodore Dreiser. Ahora ha comenzado una posterior revisión de géneros con el desarrollo de la novela periodística, como por ejemplo *A sangre fría* de Truman Capote, *La canción del verdugo,* de Norman Mailer, y *La hoguera de las vanidades* de Tom Wolfe; a la luz de dichas obras, *Una tragedia americana* ha recuperado gran parte de su brillo.

La novela histórica parece haber quedado permanentemente devaluada. Gore Vidal me dijo una vez, con amarga elocuencia, que su franca orientación sexual le había negado la categoría canónica. Pero lo que ocurre, en mi opinión, es que las mejores obras de Vidal (a excepción de la sublimemente provocativa *Myra Breckenbridge*) son novelas históricas —*Lincoln, Burr* y varias más—, y este subgénero ya no conseguirá la canonización,

lo cual explicaría el triste destino de la novela pródigamente imaginativa de Norman Mailer *Noches de la antigüedad,* una maravillosa anatomía del embaucamiento y el engaño que no sobrevivió a su ubicación en el antiguo Egipto de El *Libro de los muertos*. La historia y la narrativa se han separado, y nuestras sensibilidades no parecen capaces de conciliarlas.

Fowler llega más lejos a la hora de exponer la cuestión de por qué en cada momento de la historia, no todos los géneros gozan de la misma popularidad:

> tenemos que tener en cuenta el hecho de que, en cada período histórico, no todos los géneros gozan de la misma popularidad, y algunos, de hecho, quedan prácticamente relegados al olvido. Cada época posee un repertorio de géneros bastante escaso al que los lectores y críticos reaccionan con entusiasmo, y el repertorio del que pueden disponer sus escritores es también más pequeño: el canon provisional queda fijado, en su casi totalidad, por los escritores más importantes, de mayor personalidad o más arcanos. Cada época elimina nuevos nombres del repertorio. En un sentido amplio, quizá existan todos los géneros en todas las edades, vagamente encarnados en extravagantes y caprichosas excepciones… Pero el repertorio de géneros en activo siempre ha sido pequeño, y sujeto a supresiones y adiciones proporcionalmente significativas… algunos críticos han sentido la tentación de considerar el sistema de géneros como algo casi basado en un modelo hidrostático, como si su sustancia total permaneciera constante, aunque sujeta a redistribuciones.
>
> Pero no existe una base firme para dichas especulaciones. Haremos mejor en tratar los vaivenes de los géneros simplemente en términos de elección estética.

Yo mismo querría argüir, en parte siguiendo a Fowler, que la elección estética ha guiado siempre cualquier aspecto laico de la formación del canon, pero resulta difícil mantener este argumento en unos momentos en que la defensa del canon literario, al igual que su ataque, se ha politizado hasta tal extremo. Las defensas ideológicas del canon occidental son tan perniciosas en relación con los valores estéticos como las virulentas críticas de quienes, atacándolo, pretenden destruir el canon o «abrirlo», como proclaman ellos. Nada resulta tan esencial al canon occidental como sus principios de selectividad, que son elitistas sólo en la medida en que se fundan en criterios puramente artísticos. Aquellos que se oponen al canon insisten en que en la

formación del canon siempre hay una ideología de por medio; de hecho, van más allá y hablan de la ideología *de* la formación del canon, sugiriendo que construir un canon (o perpetuar uno ya existente) es un acto ideológico *en sí mismo*.

El héroe de estos anticanonizadores es Antonio Gramsci, que en su *Cuadernos de la cárcel* niega que cualquier intelectual pueda estar libre del grupo social dominante si depende exclusivamente de la «cualificación especial» que comparte con el gremio de sus colegas (por ejemplo, los demás críticos literarios): «Puesto que estas diversas categorías de intelectuales tradicionales adquieren su ininterrumpida cualificación histórica a través de un *esprit de corps*, acaban proponiéndose a sí mismos como autónomos e independientes del grupo social dominante».

En cuanto que crítico literario en lo que yo ahora considero la peor de todas las épocas para la crítica literaria, el comentario de Gramsci no me parece pertinente. El *esprit de corps* del profesionalismo, curiosamente tan caro a muchos altos sacerdotes de entre los anticanonizadores, no me interesa lo más mínimo, y yo repudiaría cualquier «continuidad histórica ininterrumpida» con la academia occidental. Deseo y reivindico una continuidad con un puñado de críticos anteriores a este siglo y con otro puñado de las tres generaciones anteriores. Por lo que se refiere a la «cualificación especial», la mía propia, contrariamente a lo que dice Gramsci, es puramente personal. Aun cuando, se identificara al «grupo social dominante» con la Corporación de Yale, o con los administradores de la Universidad de Nueva York, o con la universidades norteamericanas en general, soy incapaz de descubrir ninguna conexión *interna* entre cualquier grupo social y la manera concreta en que he pasado mi vida leyendo, recordando, juzgando e interpretando lo que antaño denominábamos «literatura de imaginación». Para descubrir a algunos críticos al servicio de una ideología social

uno sólo tiene que contemplar a aquellos que desean desmitificar o abrir el canon, o a sus oponentes que han caído en la trampa de convertirse en aquello que contemplaban. Pero ninguno de estos grupos es verdaderamente *literario*.

Desertar de la estética o reprimirla es algo endémico en las instituciones de lo que todavía se considera una educación superior. Shakespeare, cuya supremacía estética ha sido confirmada por el juicio universal de cuatro siglos, es ahora «historizado» en un menoscabo pragmático, precisamente porque su misterioso poder estético es un escándalo para cualquier ideología, El principio cardinal de la presente Escuela del Resentimiento puede afirmarse sin tapujos: lo que se denominan valores estéticos emana de la lucha de clases. Este principio es tan amplio que no puede ser refutado del todo. Yo mismo insisto en que el yo individual es el único método y el único criterio para percibir el valor estético. Pero «el yo individual», admito muy a mi pesar, se define sólo en contra de la sociedad, y parte de su agón con lo comunitario inevitablemente participa del conflicto entre clases sociales y económicas. A mi, hijo de un sastre, se me ha concedido un tiempo ilimitado para leer y meditar sobre mis lecturas. La institución que me ha sustentado, la Universidad de Yale, es inevitablemente parte del *establishment* norteamericano, y mi meditación remunerada acerca de la literatura es, por tanto, vulnerable a los más tradicionales análisis marxistas de intereses de clase. Todas mis apasionadas soflamas sobre el valor estético del yo aislado se ven inevitablemente debilitadas cuando se me recuerda que el ocio necesario para la meditación es algo que debe comprarse a la comunidad.

Ningún crítico, ni siquiera un servidor, es un hermético Próspero que practica la magia blanca en una isla encantada. La crítica, al igual que la poesía, es (en el sentido hermético) una especie de robo de los bienes públicos. Y si la clase gobernante, en los días de mi juventud, liberaba a alguien para que fuera

sacerdote de la estética, sin duda tenía sus propios intereses en tal sacerdocio. Sin embargo admitir esto es admitir muy poco. La libertad para comprender el valor estético puede surgir del conflicto de clase, pero el valor no es idéntico a la libertad, aun cuando esta no pueda ser alcanzada sin comprender tal cosa. Por definición, el valor estético es engendrado por una interacción entre los artistas, una influencia que es siempre una interpretación. La libertad para ser artista, o crítico, surge necesariamente del conflicto social. Pero la fuente u origen de la libertad para percibir, aunque de importancia para el valor estético, no es idéntica a él. En una individualidad madura existe siempre un sentimiento de culpa; es una versión de la culpa de ser un superviviente, y no produce valor estético.

Sin alguna respuesta a la triple cuestión del agón —¿más que, menos que, igual a?— no puede haber valor estético. La cuestión se enmarca en el lenguaje metafórico de lo Económico, pero su respuesta estará libre del Principio Económico de Freud. No puede haber poema en sí mismo, y aun con todo algo irreductible permanece en la estética. El valor que no puede menoscabarse del todo constituye en sí mismo el proceso de la influencia interartística. Dicha influencia contiene componentes psicológicos, espirituales y sociales, pero su elemento principal es estético Un marxista o un historicista inspirado por Foucault puede empecinarse en que la *producción* de la estética es una cuestión de fuerzas históricas, pero la producción en sí misma no es el tema que tratamos aquí. De buena gana convengo con la máxima del Dr. Johnson —«Sólo un zoquete escribe sin que haya dinero de por medio»—, aunque la innegable economía de la literatura, desde Píndaro hasta el presente, no determina las cuestiones de supremacía estética. Y los que pretenden abrir el canon y los tradicionalistas no disienten demasiado acerca de donde se encuentra la supremacía: en Shakespeare. Shakespeare *es* el canon laico, o incluso la escritura laica; para propósitos

canónicos, él define por igual a predecesores y legatarios. Éste es el dilema al que se enfrentan los partidarios del resentimiento: o deben negar la eminencia única de Shakespeare (un asunto trabajoso y difícil) o deben mostrar por qué y cómo la historia y la lucha de clases produjeron aquellos aspectos de su obra que le han llevado a ocupar un lugar central en el canon occidental.

Aquí se encuentran con la insuperable dificultad de la fuerza más idiosincrásica de Shakespeare: siempre está por encima de ti, o conceptual como metafóricamente, seas quien seas y no importa la época a que pertenezcas. Él te hace anacrónico porque te *contiene*; no puedes subsumirle. No puedes iluminarle con una nueva doctrina, ya sea el marxismo, el freudismo o el escepticismo lingüístico demaniano. Por contra, el ilumina la doctrina, no prefigurándola, sino posfigurándola; como si dijéramos, lo más importante que encontramos en Freud ya está en Shakespeare, además de una convincente crítica de Freud. El mapa freudiano de la mente está en Shakespeare; Freud sólo parece haberlo escrito en prosa. O, por decirlo de otra manera, una lectura shakesperiana de Freud ilumina y carga de significado el texto de Freud; una lectura freudiana de Shakespeare minimiza a Shakespeare, o lo haría si pudiésemos soportar una reducción que llega hasta el absurdo de echarlo a perder. *Coriolano* es una lectura de *El dieciocho brumario de Luis Napoleón* de Marx mucho más convincente de lo que ningún lector marxista de *Coriolano* podría esperar.

La eminencia de Shakespeare es, estoy seguro, la roca sobre la cual acabará derrumbándose la Escuela del Resentimiento. ¿Cómo pueden jugar a dos barajas? Si es algo arbitrario que Shakespeare centre el canon, entonces deben explicar por qué la clase dominante le escogió a él en lugar de, pongamos, a Ben Jonson para ese papel arbitrario. O si la historia y no las clases dirigentes exaltaron a Shakespeare, ¿qué había en Shakespeare que cautivó al poderoso Demiurgo, la historia social y econó-

mica? Resulta claro que esta línea de investigación comienza a orillar lo fantástico; cuánto más simple sería admitir que existe una diferencia *cualitativa*, una diferencia específica, entre Shakespeare y cualquier otro escritor, ya sea Chaucer, Tolstói o el que elijamos. La originalidad es el gran escándalo a que el resentimiento no puede acomodarse, y Shakespeare sigue siendo el escritor más original que conoceremos nunca.

Toda poderosa originalidad literaria se convierte en canónica. Hace algunos años, en una tormentosa noche en New Haven, me senté a releer, una vez más, *El paraíso perdido* de Milton. Tenía que escribir una conferencia sobre Milton para un cursillo que estaba impartiendo en la Universidad de Harvard, pero quería empezar de nuevo con el poema: leerlo como si no lo hubiera leído nunca, de hecho como si nadie lo hubiera leído nunca. Hacerlo así significaba rechazar toda la bibliografía crítica sobre Milton que había en mi cabeza, lo cual era virtualmente imposible. Y aun con todo lo intenté porque necesitaba la experiencia de releer *El paraíso perdido* tal como lo había leído unos cuarenta años antes. Y mientras lo leía, hasta que me quedé dormido, ya de madrugada, la familiaridad inicial del poema comenzó a disiparse. Siguió disipándose en los días que siguieron, mientras lo leía hasta el final, y me quedé curiosamente perplejo, un tanto enajenado, y sin embargo tremendamente absorto. ¿Qué estaba leyendo?

Aunque el poema es una epopeya bíblica en forma clásica, la peculiar impresión que me causó era la que generalmente atribuye a la fantasía literaria o a la ciencia ficción, no a la épica heroica. Me produjo el abrumador efecto de haberme enfrentado a algo *extraño*. Dos sensaciones relacionadas pero distintas me dejaron estupefacto: la fuerza competitiva y triunfante del autor, maravillosamente exhibida en su lucha, tanto implícita como explicita, contra todos los autores y textos, la Biblia incluida, y también la extrañeza, en ocasiones aterradora, provo-

cada por lo que aparecía en aquellas páginas. Sólo después de llegar al final recordé (conscientemente, de todos modos) el virulento libro de William Empson *El Dios de Milton*, con su crítica observación de que *El paraíso perdido* le parecía tan bárbaramente espléndido como ciertas esculturas africanas primitivas. Empson censuraba la bárbara visión que Milton tenía del cristianismo, doctrina que él encontraba abominable. Aunque Empson era políticamente marxista, y simpatizaba profundamente con los comunistas chinos, de ningún modo se le puede considerar un precursor de la Escuela del Resentimiento. Su análisis histórico era bastante libre y asombrosamente certero, y aunque continuamente tenía presente el conflicto entre las clases sociales, jamás se sentía tentado de reducir *El paraíso perdido* a una interacción de fuerzas económicas. Su interés primordial seguía siendo estético, que es el tema propio de la crítica literaria, y procuraba no convertir su aversión moral por el cristianismo (y el Dios de Milton) en un juicio estético en contra del poema. El elemento bárbaro me impresionó tanto como a Empson; el triunfalismo agonístico me interesó más.

Hay, supongo, muy pocas obras que parezcan más esenciales al canon occidental que *El paraíso perdido*: las principales tragedias de Shakespeare, los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer, *La divina comedia* de Dante, la Torá, los Evangelios, *Don Quijote* de Cervantes, las epopeyas de Homero. A excepción quizá del poema de Dante, ninguna de estas obras está tan presta a dar batalla como la sombría obra de Milton. No hay duda de que Shakespeare recibía provocaciones de dramaturgos rivales, mientras que Chaucer, de un modo encantador, citaba autoridades ficticias y ocultaba sus auténticas deudas con Dante y Boccaccio. La Biblia hebrea y el Nuevo Testamento griego fueron revisados hasta presentar su forma actual por redactores que probablemente tenían muy poco en común con los autores originales a quienes estaban corrigiendo. Cervantes, con un

humor desparejo, parodió sin compasión a autores de libros de caballerías que le habían precedido, mientras que no tenemos los textos de los precursores de Homero.

Milton y Dante son los más belicosos de los grandes escritores occidentales. Los eruditos consiguen eludir la ferocidad de ambos poetas e incluso los tratan de devotos. De este modo, C. S. Lewis fue capaz de descubrir su propio y «puro cristianismo» en *El paraíso perdido*, y John Freccero considera a Dante un fiel seguidor de San Agustín, satisfecho de emular las *Confesiones* en su «novela del yo». Dante, de un modo que todavía no he hecho más que entrever, corrigió creativamente a Virgilio (entre otros) de manera tan profunda como Milton corrigió absolutamente a todos los que habían escrito antes que el (Dante incluido) mediante su propia creación. Pero, se muestre guasón el artista en esta lucha, como Chaucer, Cervantes y Shakespeare, o agresivo, como Dante y Milton, la lucha siempre esta ahí. Hay una parte de la crítica marxista que me parece de cierto valor: la que dice que en todo texto importante hay conflicto, ambivalencia, contradicción entre tema y estructura. Donde me separo de los marxistas es en los orígenes de ese conflicto. Desde Píndaro hasta el presente, el escritor que lucha por la canonicidad puede luchar por una clase social, tal como hizo Píndaro por los aristócratas, pero, primordialmente, todo escritor ambicioso sale a la arena sólo en su propio nombre, y frecuentemente traiciona o reniega de su clase a fin de perseguir sus propios intereses, que se centran completamente en la *individuación*. Dante y Milton sacrificaron mucho por lo que ellos consideraban una carrera política espiritualmente rica y justificada, pero ninguno de los dos habría estado dispuesto a sacrificar su poema clave por ninguna causa. Para solucionar este conflicto identificaron la causa con el poema, en lugar de identificar el poema con la causa. Al hacerlo así, sentaron un precedente que, hoy en día, la chusma académica que pretende relacionar el estudio de

la literatura con la búsqueda de un cambio social no ha seguido. Podemos encontrar seguidores norteamericanos de este aspecto de Dante y Milton donde uno esperaría encontrarlos, en nuestros más grandes poetas desde Whitman y Dickinson: los socialmente reaccionarios Wallace Stevens y Robert Frost.

Invariablemente, aquellos que son capaces de escribir una obra canónica ven sus textos como algo mucho más importante que cualquier programa social, por muy ejemplar que éste sea. La cuestión clave es la contención, y la gran literatura insiste en su autosuficiencia ante las causas más nobles: el feminismo, la cultura afroamericana y todas las demás empresas políticamente correctas de nuestro tiempo. La cosa contenida varía; un gran poema, por definición, rehúsa ser contenido, ni siquiera por el Dios de Dante o de Milton. El Dr. Samuel Johnson, el más avispado de todos los críticos literarios, concluía acertadamente que la poesía devora era imposible al compararla con la devoción poética: «El bien y el mal de la Eternidad son demasiado pesados para las alas del ingenio». «Pesado» es una metáfora de «incontenible», que es otra metáfora. Aquellos que quieren abrir el canon censuran la religión manifiesta, pero reclaman versos devotos (¡y una crítica devota!), aun cuando el objeto de devoción se haya convertido en el ascenso al poder de las mujeres, o de los negros, o del más desconocido de todos los dioses desconocidos: la lucha de clases en Estados Unidos. Todo depende de vuestros valores, pero siempre me parece raro que los marxistas sean tan perspicaces a la hora de encontrar competencia en todas partes, y aun así no consigan ver que es algo intrínseco a las bellas artes. Lo que se hace es infravalorar e idealizar en exceso la literatura de imaginación, que siempre ha perseguido sus propios fines egoístas.

El paraíso perdido se convirtió en canónico antes de que se estableciera el canon laico, durante el siglo siguiente al de Milton. La respuesta a «¿Quién canonizó a Milton?» esta en primer lu-

gar en el propio John Milton, y, casi en primer lugar, en otros grandes poetas, desde su amigo Andrew Marvell hasta John Dryden, y en casi todos los poetas importantes del siglo XVIII y del período romántico: Pope, Thomson, Cowper, Collins, Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats. No hay duda de que algunos críticos, el Dr. Johnson y Hazlitt, contribuyeron a la canonización; pero Milton, al igual que Chaucer, Spenser y Shakespeare antes que él, y al igual que Wordsworth después, superaron la tradición y la subsumieron. Ésta es la prueba más difícil de superar para incorporarse al canon. Sólo unos pocos podrían superar y subsumir la tradición, y ahora quizá no haya nadie que pueda hacerlo. Por ello la cuestión que se plantea hoy en día es: ¿Se puede obligar a la tradición a que te haga sitio abriéndote paso a codazos desde dentro, por decirlo de alguna manera, en lugar de desde fuera, tal como pretenden los multiculturalistas?

Ningún movimiento originado en el interior de la tradición puede ser ideológico ni ponerse al servicio de ningún objetivo social, por moralmente admirable que sea éste. Uno solo irrumpe en el canon por fuerza estética, que se compone primordialmente de la siguiente amalgama: dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción. La injusticia última de la injusticia histórica es que sus víctimas no precisan otra cosa que sentirse víctimas. Sea lo que sea el canon occidental, no se trata de un programa para la salvación social.

La manera más estúpida de defender el canon occidental consiste en insistir en que encarna las siete virtudes morales que componen nuestra supuesta gama de valores normativos y principios democráticos. Eso es palmariamente falso. La *Ilíada* muestra la incomparable gloria de una victoria armada, mientras que Dante se recrea en los eternos tormentos sobre sus enemigos más personales de que es testigo. La versión que

Tolstói ofrece del cristianismo deja de lado casi todo lo que cualquiera de nosotros conserva, y Dostoievski predica el antisemitismo, el oscurantismo y la necesidad de la servidumbre humana. Las ideas políticas de Shakespeare, al menos por lo que podemos precisar, no parecen muy distintas de las de su Coriolano, y las ideas de Milton acerca de la libertad de expresión y la libertad de prensa no impiden la imposición de todo tipo de represiones sociales. Spenser se regocija en la masacre de los rebeldes irlandeses, mientras que la egomanía de Wordsworth exalta su mente poética por encima de cualquier otra fuente de esplendor.

Los más grandes escritores occidentales subvierten todos los valores, tanto los nuestros como los suyos. Los eruditos que nos instan a encontrar el origen de nuestra moralidad y de nuestra política en Platón, o en Isaías, están alienados de la realidad social en que vivimos. Si leemos el canon occidental con la finalidad de conformar nuestros valores sociales, políticos, personales o morales, creo firmemente que nos convertiremos en monstruos entregados al egoísmo y la explotación. Leer al servicio de cualquier ideología, a mi juicio, es lo mismo que no leer nada. La recepción de la fuerza estética nos permite aprender a hablar de nosotros mismos y a soportarnos. La verdadera utilidad de Shakespeare o de Cervantes, de Homero o de Dante, de Chaucer o de Rabelais, consiste en contribuir al crecimiento de nuestro yo interior. Leer a fondo el canon no nos hará mejores o peores personas, ciudadanos más útiles o dañinos. El diálogo de la mente consigo misma no es primordialmente una realidad social. Lo único que el canon occidental puede provocar es que utilicemos adecuadamente nuestra soledad, esa soledad que, en su forma última, no es sino la confrontación con nuestra propia mortalidad.

Poseemos el canon porque somos mortales y nuestro tiempo es limitado. Cada día nuestra vida se acorta y hay más cosas

que leer. Desde el Yahvista y Homero hasta Freud, Kafka y Beckett hay un viaje de casi tres milenios. Puesto que este viaje pasa por puertos tan infinitos como Dante, Chaucer, Montaigne, Shakespeare y Tolstói, todos los cuales compensan ampliamente una vida entera de relecturas, nos hallamos en el dilema de excluir a alguien cada vez que leemos o releemos extensamente. Una antigua prueba para saber si una obra es canónica sigue vigente: a menos que exija una relectura, no podemos calificarla de tal. La analogía inevitable es erótica. Si eres Don Giovanni y Leporello te lleva la cuenta, un breve encuentro es suficiente.

En contra de ciertos parisinos, el texto no está ahí para proporcionar placer, sino el supremo displacer o el más dificultoso placer que un texto menor no proporcionará. No voy a entrar en disputas con los admiradores de *Meridian*, de Alice Walker, una novela que me he obligado a leer dos veces, aunque la segunda lectura fue una de las experiencias literarias más extraordinarias de mi vida. Produjo una epifanía en la que vi claramente el nuevo principio implícito en los eslóganes de aquellos que proclaman la apertura del canon. La prueba que hay que pasar para formar parte del nuevo canon es simple, clara y maravillosamente conducente al cambio social: la obra no debe y no puede ser releída, pues su contribución al progreso de la sociedad es su generosidad al ofrecerse a sí misma para una rápida ingestión y un pronto olvido. Desde Píndaro hasta Hölderlin y Yeats, las grandes odas de autocanonización han proclamado su inmortalidad agonística. La oda socialmente aceptable del futuro sin duda nos dispensará de tales pretensiones, y en lugar de eso se orientará a la apropiada humildad de la hermandad compartida, a la nueva sublimidad de hacer ganchillo, que es ahora el tropo preferido de la crítica feminista.

Y aun con todo debemos elegir: puesto que nuestro tiempo es limitado, ¿debemos releer a Elizabeth Bishop o a Adrienne

Rich? ¿Debo ir de nuevo a la busca del tiempo perdido, con Marcel Proust, o intentar releer la conmovedora denuncia de Alice Walker de todos los varones, blancos y negros? Mis antiguos estudiantes, muchos de los cuales son ahora estrellas de la Escuela del Resentimiento, proclaman que están enseñando a vivir en una sociedad sin egoísmo, y para ello hay que comenzar aprendiendo a leer carentes de todo egoísmo. El autor no tiene yo, el personaje literario no tiene yo, y el lector no tiene yo. ¿Debemos reunirnos junto al río con todos estos generosos fantasmas, libres de la culpa de cuando el yo se manifestaba, y ser bautizados en las aguas de Leteo? ¿Qué haremos para salvarnos?

El estudio de la literatura, por mucho que alguien lo dirija, no salvará a nadie, no más de lo que mejorará a la sociedad. Shakespeare no nos hará mejores, tampoco nos hará peores, pero puede que nos enseñe a oírnos cuando hablamos con nosotros mismos. De manera consiguiente, puede que nos enseñe a aceptar el cambio, en nosotros y en los demás, y quizá la forma definitiva de ese cambio. Para nosotros, Hamlet es el embajador de la muerte, quizá uno de los pocos embajadores jamás enviados por la muerte que no nos miente acerca de nuestra inevitable relación con ese país ignoto. La relación es del todo solitaria, a pesar de todos los obscenos intentos de la tradición por socializarla.

A mi difunto amigo Paul de Man le gustaba comparar la soledad de todo texto literario con la de toda muerte humana, una analogía que rechacé en una ocasión. Yo le había sugerido que un tropo más irónico sería comparar el nacimiento humano con el nacimiento de un poema, una analogía que relacionaría los textos igual que se relacionan los niños, seres sin voz vinculados a voces anteriores, su incapacidad de hablar vinculada a lo que los muertos han hablado, a lo que nos han dicho en vida. No pude vencer en esa discusión crítica porque fui in-

capaz de convencerle de esa analogía más humana; él prefería la autoridad dialéctica de una ironía más heideggeriana. Lo único que un texto, pongamos la tragedia de *Hamlet*, comparte con la muerte es su soledad. Pero cuando la comparte con nosotros, ¿habla con la autoridad de la muerte? Sea cual sea la respuesta, me gustaría señalar que la autoridad de la muerte, ya sea literaria o existencial, no es primordialmente una autoridad social. El canon, lejos de ser el servidor de la clase social dominante, es el ministro de la muerte. Para abrirlo hay que convencer al lector de que se ha despejado un nuevo espacio en un espacio más grande poblado por los muertos. Que los poetas consientan en cedernos su lugar, gritó Artaud; pero eso es exactamente lo que nunca consentirán.

Si fuésemos literalmente inmortales, o si nuestra vida doblara su duración hasta alcanzar los ciento cuarenta años, podríamos abandonar toda discusión acerca de los cánones. Pero sólo poseemos un intervalo, y a continuación dejamos de ocupar nuestro lugar en el mundo; y no me parece que la responsabilidad del critico literario sea llenar ese intervalo con malos textos en nombre de cualquier justicia social. El profesor Frank Lentricchia, apóstol del cambio social a través de la ideología académica, ha conseguido leer la «Anécdota de la jarra», de Wallace Stevens, como un poema político, en el que el poeta se hace portavoz de las clases dominantes. El arte de colocar un jarrón, para Stevens, estaba ligado al arte de hacer ramilletes de flores, y no veo por qué Lentricchia no debería publicar un modesto volumen acerca de la política de los ramilletes, bajo el título de *Ariel y las flores de nuestra región*. Todavía recuerdo mi conmoción, hace unos treinta y cinco años, cuando me llevaron por primera vez a un partido de fútbol en Jerusalén en el que los espectadores sefardíes animaban al equipo visitante de Haifa, que estaba políticamente a la derecha, mientras que el equipo de Jerusalén estaba afiliado al Partido Laborista. ¿Por qué

conformarnos con politizar el estudio de la literatura? Reemplacemos a los comentaristas deportivos por lumbreras políticas como primer paso hacia la reorganización del béisbol, con la Liga Republicana enfrentándose a la Liga Demócrata en las Series Mundiales. Eso nos ofrecería una forma de béisbol en la que no podríamos evadirnos en busca de alivio pastoral, tal como hacemos ahora. Las responsabilidades políticas del jugador de béisbol serían tan pertinentes, ni más ni menos, como las responsabilidades políticas, ahora proclamadas a los cuatro vientos, del crítico literario.

Hoy en día, y en casi todo el mundo, la cultura es una especie de antigualla, algo especialmente palpable en los Estados Unidos de América. Somos los últimos herederos de la tradición occidental. La educación fundada sobre la *Ilíada*, la Biblia, Platón y Shakespeare sigue siendo, de manera más o menos sostenida, nuestro ideal, aunque la relevancia de esos monumentos culturales en la vida de nuestras ciudades interiores es inevitablemente bastante escasa. Aquellos que se indignan ante los cánones sufren un complejo de culpa elitista basado en la apreciación, bastante exacta, de que los cánones siempre sirven indirectamente a los intereses y objetivos sociales y políticos, y ciertamente espirituales, de las clases más opulentas de cada generación de la sociedad occidental. Parece claro que el capital es necesario para el cultivo de los valores estéticos. Píndaro, el último campeón supremo de la lírica arcaica, componía sus odas a cambio de grandes sumas, y los ricos, a cambio de su generoso apoyo financiero, obtenían una espléndida exaltación de su divino linaje. Esta alianza de sublimidad y poder financiero y político nunca ha cesado, y presumiblemente nunca lo hará ni podrá hacerlo.

Existen, naturalmente, profetas, desde Amos hasta Whitman, pasando por Blake, que se alzan para protestar en contra de esta alianza, y sin duda algún día surgirá una gran figura compa-

rable a Blake; pero la norma canónica sigue siendo Píndaro, y no Blake. Incluso profetas como Dante y Milton se comprometieron mucho más de lo que Blake estuvo dispuesto o fue capaz de comprometerse, en la medida en que puede afirmarse que las aspiraciones culturales pragmáticas tentaron a los poetas de *La divina comedia* y *El paraíso perdido*. Me ha llevado toda una vida de inmersión en el estudio de la poesía el llegar a comprender por que Blake y Whitman se vieron obligados a convertirse en los poetas herméticos, incluso esotéricos, que verdaderamente fueron. Si rompes la alianza entre riqueza y cultura —una ruptura que marca la diferencia entre Milton y Blake, entre Dante y Whitman—, debes pagar el elevado e irónico precio de aquellos que buscan destruir las continuidades canónicas. Te conviertes en un gnóstico tardío, en guerra contra Homero, Platón y la Biblia al mitologizar tu lectura errónea de la tradición. Una guerra así puede proporcionar victorias limitadas; *Cuatro Zoas* o *Canto a mí mismo* son triunfos que califico de limitados porque conducen a sus herederos a distorsiones perfectamente desesperadas del deseo creativo. Los poetas que transitan el camino abierto por Whitman con mayor fortuna son aquellos que se le parecen profundamente, pero no superficialmente, poetas tan severamente formales como Wallace Stevens, T. S. Eliot y Hart Crane. Aquéllos que buscan emular sus formas aparentemente abiertas mueren todos en el páramo, rudimentarios rapsodas e impostores académicos caídos en la estela de ese padre delicadamente hermético. Nada se consigue por nada, y Whitman no hará tu trabajo por ti. Un blakeano menor o un aprendiz de Whitman es siempre un falso profeta, y su camino nunca lleva a ninguna parte.

No me complacen en absoluto esas verdades acerca de la dependencia de la poesía del poder terrenal; simplemente estoy siguiendo a William Hazlitt, el verdadero izquierdista entre todos los grandes críticos. Hazlitt, en su maravillosa disertación

sobre Coriolano de *Personajes de las obras de Shakespeare*, comienza admitiendo a disgusto que «la causa del pueblo cuenta muy poco como sujeto poético: admite la retórica, que da lugar a razonamientos y explicaciones, pero no suscita en la mente imágenes inmediatas o claras». Tales imágenes, descubre Hazlitt, están presentes en todas partes del lado de los tiranos y sus instrumentos.

La clara noción que tiene Hazlitt de la turbulenta interacción entre el poder de la retórica y la retórica del poder posee un iluminador potencial en la oscuridad que ahora impera. Las propias ideas políticas de Shakespeare pueden ser o no las de Coriolano, al igual que las angustias de Shakespeare pueden ser o no las de Hamlet o Lear. Ni tampoco es Shakespeare el trágico Christopher Marlowe, cuya obra y vida parecen haberle enseñado a Shakespeare el camino que no debía seguir, Shakespeare sabe implícitamente lo que sesgadamente Hazlitt deja explícito: la Musa, ya sea trágica o cómica, siempre toma partido por la élite. Por cada Shelley o Brecht, en cada sociedad hay más de una docena de grandes poetas que gravitan de manera natural del lado de las clases dominantes. La imaginación literaria está contaminada por el celo y los excesos de la competencia social, pues a lo largo de toda la historia de Occidente la imaginación creativa se ha concebido a sí misma como lo competitivo por antonomasia, semejante al corredor solitario, que sólo persigue su propia gloria.

Las mujeres de mayor fuerza poética, Safo y Emily Dickinson, son incluso agonistas más feroces que los hombres. La señorita Dickinson de Amherst no se propuso ayudar a la señora Elizabeth Barrett Browning a acabar su labor de ganchillo. En lugar de eso, Dickinson deja a la señora Browning muy atrás en el polvo, aunque su triunfo es más sutilmente transmitido que la victoria de Whitman sobre Tennyson en «La última vez que florecieron las lilas en el huerto», donde se hace abiertamente

eco de la laureada «Oda a la muerte del Duque de Wellington», a fin de obligar al lector atento a reconocer hasta qué punto la elegía a Lincoln supera el lamento por el Duque de Hierro. No sé si la crítica feminista triunfará en su pretensión de cambiar la naturaleza humana, pero dudo bastante que cualquier idealismo, por muy tardío que sea, cambie todo el fundamento de la psicología occidental de la creatividad, masculina y femenina, desde la contienda de Hesíodo con Homero hasta el agón entre Dickinson y Elizabeth Bishop.

Mientras escribo estas frases, le echo un vistazo al periódico y leo una historia acerca de la angustia de las feministas obligadas a elegir entre Elizabeth Holtzman y Geraldine Ferraro para la nominación al Senado, una elección no muy distinta de la de un crítico que en la practica se ve obligado a elegir entre la difunta May Swenson, que se parece bastante a lo que podríamos considerar una gran poetisa, y la vehemente Adrienne Rich. Un supuesto poema puede mostrar los sentimientos más ejemplares, ser políticamente de lo más exaltado, y tener poco de poema. Puede que un crítico tenga obligaciones políticas, pero su primera obligación es suscitar de nuevo la antigua e inflexible pregunta del agonista: ¿más que, menos que, igual a? Estamos destruyendo todos los criterios intelectuales y estéticos de las humanidades y las ciencias sociales en nombre de la justicia social. En este punto, nuestras instituciones demuestran mala fe: no imponen cuotas a los cirujanos cerebrales o a los matemáticos. Lo que se ha devaluado es el aprendizaje como tal, como si la erudición fuera irrelevante en el reino del juicio acertado o erróneo.

El canon occidental, a pesar del idealismo ilimitado de aquellos que querrían abrirlo, existe precisamente con el fin de imponer límites, de establecer un patrón de medida que no es en absoluto político o moral. Soy consciente de que ahora existe una alianza encubierta entre la cultura popular y lo que se au-

todenomina «crítica cultural», y en nombre de esa alianza la propia cognición puede, sin duda, adquirir el estigma de lo incorrecto. La cognición no puede darse sin memoria, y el canon es el verdadero arte de la memoria, la verdadera base del pensamiento cultural. Dicho con la mayor llaneza, el canon es Platón y Shakespeare; es la imagen del pensamiento individual, ya sea Sócrates reflexionando durante su propia agonía, o Hamlet contemplando esa tierra ignora. La mortalidad se une a la memoria en la conciencia de poner a prueba la realidad a que induce el canon. Por su misma naturaleza, el canon occidental nunca se cerrará, pero nuestras animadoras no pueden abrirlo por la fuerza. La fuerza sola puede abrirlo, pero ha de ser la fuerza de un Freud o un Kafka, persistente en sus negaciones cognitivas.

Estas animadoras representan el poder del pensamiento positivo llevado al ámbito académico. El legítimo estudiante del canon occidental respeta el poder de las negaciones inherentes a la cognición, disfruta de los difíciles placeres de la percepción estética, aprende las sendas ocultas que la erudición nos enseña a transitar desde el momento en que rechazamos placeres más fáciles, incluyendo las incesantes llamadas de aquellos que defienden una virtud política que esté por encima de todos nuestros recuerdos de la experiencia estética individual.

Las fáciles inmortalidades nos acechan ahora porque la materia prima de nuestra actual cultura popular ha dejado de ser el concierto de *rock*, reemplazado por el vídeo de *rock*, cuya esencia es una instantánea inmortalidad, o, mejor dicho, la posibilidad de eso, La relación entre los conceptos de inmortalidad religiosa y literaria siempre ha sido controvertida, incluso entre los antiguos griegos y romanos, entre quienes las eternidades poéticas y olímpicas se mezclaban con bastante promiscuidad. Esa confusión fue tolerable, incluso benigna, en la literatura clásica, pero se volvió más ominosa en la Europa cristiana. Las

distinciones católicas entre inmortalidad divina y fama humana, firmemente basadas en una teología dogmática, permanecieron dentro de unos límites bastante precisos hasta el advenimiento de Dante, que se consideraba a sí mismo un profeta, y de una manera bastante implícita otorgó a su *Divina comedia* la categoría de Escritura. En la práctica, Dante invalidó la distinción entre la formación de un canon laico y uno sagrado, una distinción que nunca se ha recuperado, otra de las razones que explican que las ideas que poseemos de poder y autoridad sigan siendo controvertidas.

En la práctica, los términos «poder» y «autoridad» poseen significados opuestos en el ámbito de la política y en lo que todavía deberíamos llamar «literatura de imaginación». Si nos cuesta ver esa oposición, puede que sea debido a ese ámbito intermedio que se denomina a sí mismo «espiritual». El poder espiritual y la autoridad espiritual se funden, de una manera notoria, tanto en la política como en la poesía. De este modo debemos distinguir el poder y la autoridad estéticos del canon occidental de cualquier tipo de consecuencia espiritual, política o moral que pueda haber favorecido. Aunque la lectura, la escritura y la enseñanza son necesariamente actos sociales, la enseñanza posee también un aspecto solitario, una soledad que sólo dos pueden compartir, en palabras de Wallace Stevens. Gertrude Stein sostenía que uno escribía para sí mismo y para los desconocidos, una magnífica reflexión que yo extendería a un apotegma paralelo: uno lee para sí mismo y para los desconocidos. El canon occidental no existe a fin de incrementar las élites sociales preexistentes. Está ahí para que lo leas tú y los desconocidos, de manera que tú y aquellos a quienes nunca conocerás podáis encontraros con el verdadero poder y autoridad estéticos de lo que Baudelaire (y Erich Auerbach después de él) llamaba «dignidad estética». Uno de los ineluctables estigmas de

lo canónico es la dignidad estética, que es algo que no se puede alquilar.

La autoridad estética, al igual que el poder estético, es un tropo o figura que se refiere a unas energías que son esencialmente más solitarias que sociales Hace bastante tiempo, Hayden White expuso que el gran fallo de Foucault era su ceguera hacia sus propias metáforas, un defecto que resultaba irónico en un discípulo confeso de Nietzsche. Foucault sustituía los tropos de la historia lovejoyana[3] de las ideas por sus propios tropos, y entonces no siempre recordaba que sus «archivos» eran ironías, deliberadas o no. Igual ocurría con las «energías sociales» del neohistoricismo, propenso a olvidar que la «energía social» no es más cuantificable que la libido de Freud. La autoridad estética y el poder creativo también son tropos, pero aquello que reemplazan —llamémosle «lo canónico»— posee un aspecto toscamente cuantificable, que es decir que William Shakespeare escribió treinta y ocho obras de teatro, veinticuatro de ellas obras maestras, pero que la energía social nunca ha escrito ni una sola escena. La muerte del autor es un tropo, y bastante pernicioso; la vida del autor es una entidad cuantificable.

Todos los cánones, incluyendo los contracánones tan de moda hoy en día, son elitistas, y como ningún canon está nunca cerrado, la tan cacareada «apertura del canon» es una operación bastante redundante. Aunque los cánones, al igual que todas las listas y catálogos, tienen tendencia a ser inclusivos más que exclusivos, hemos llegado al punto en que toda una vida de lectura y relectura apenas nos permite recorrer todo el canon occidental. De hecho, ahora es virtualmente imposible dominar el canon occidental. No sólo significaría asimilar perfectamente trescientos libros, muchos de los cuales, si no la mayoría, presentan auténticas dificultades cognitivas e imaginativas, sino que las relaciones entre estos libros son más controverti-

das a medida que se alargan nuestras perspectivas. También tenemos las enormes complejidades y contradicciones que constituyen la esencia del canon occidental, que ni mucho menos es una unidad o estructura estable. Nadie posee autoridad para decirnos lo que es el canon occidental, desde luego no desde 1800 hasta el día de hoy. No es, no puede ser, exactamente la lista que yo doy, ni la que pueda dar ningún otro. Si así fuera, eso convertiría dicha lista en un mero fetiche, en una mercancía más. Pero no estoy dispuesto a dar la razón a los marxistas cuando dicen que el canon occidental es otro ejemplo de lo que denominan «capital cultural». A mí no me resulta tan claro que una nación tan contradictoria como los Estados Unidos de América pueda haber sido alguna vez el contexto para un «capital cultural», como no sea para aquellos sectores de la alta cultura que contribuyen a la cultura de masas. En este país no hemos tenido una alta cultura oficial desde 1800, una generación después de la Revolución Americana. La unidad cultural es un fenómeno francés, y en cierto sentido un asunto alemán, pero apenas una realidad norteamericana, ni en el siglo XIX ni en el XX. En nuestro contexto y desde nuestra perspectiva, el canon occidental es una especie de lista de supervivientes. El hecho central en relación con Norteamérica, según el poeta Charles Olson, es el espacio, pero Olson escribió esa frase al principio de un libro sobre Melville, y por tanto, sobre el siglo XIX. Al acabar el siglo XX, nuestro hecho central es el tiempo, pues en la tierra del ocaso se da ahora el ocaso de Occidente. ¿Calificaría uno de fetiche la lista de supervivientes de una guerra cosmológica de trescientos años?

El tema central es la mortalidad o inmortalidad de las obras literarias. Donde se han convertido en canónicas, han sobrevivido a una inmensa lucha en las relaciones sociales, pero estas relaciones tienen poco que ver con la lucha de clases. El valor estético emana de la lucha entre textos: en el lector, en el len-

guaje, en el aula, en las discusiones dentro de una sociedad. Muy pocos lectores de clase obrera pintan algo a la hora de determinar la supervivencia de los textos, y los críticos de la izquierda no pueden leerlos en nombre de la clase obrera. El valor estético surge de la memoria, y también (tal como lo vio Nietzsche) del dolor, el dolor de renunciar a placeres más cómodos en favor de otros mucho más difíciles. Los obreros ya tienen suficientes angustias, y prefieren la religión como alivio. Su certeza de que la estética es, para ellos, simplemente otra angustia nos ayuda a aprender que las grandes obras literarias son angustias conquistadas, y no una liberación de esas angustias. También los cánones son angustias conquistadas, no pilares unificados de moralidad, ya sean occidentales u orientales, Si pudiésemos concebir un canon universal, multicultural y polivalente, su libro esencial no sería una escritura, ya fuera la Biblia, el Corán, ni un texto oriental, sino Shakespeare, que es representado y leído en todas partes, en todos los idiomas y circunstancias. Sean cuales sean las convicciones de los neohistoricistas de hoy en día, para quienes Shakespeare es sólo un indicador de las energías sociales del Renacimiento inglés, Shakespeare, para cientos de millones de personas que no son europeas ni de raza blanca, es un indicador de sus emociones, de su identificación con unos personajes a los que Shakespeare dio existencia mediante su lenguaje. Para ellos su universalidad no es histórica, sino fundamental; él pone en escena sus vidas. En sus personajes ellos perciben y afrontan sus propias angustias y fantasías, no las energías sociales manifestadas por el incipiente Londres mercantil.

El arte de la memoria, con sus antecedentes retóricos y su mágico desarrollo, es en gran parte una cuestión de lugares imaginarios, o de lugares reales transmutados en imágenes visuales. Desde la infancia he gozado de una extraordinaria memoria para la literatura, pero esa memoria es puramente verbal,

sin ningún componente visual de por medio. Sólo recientemente, ya rebasados los sesenta años, he llegado a comprender que mi memoria literaria se ha basado en el canon como sistema memorístico. Si soy un caso especial, es sólo en el sentido de que mi experiencia es una versión más extrema de lo que considero la principal función pragmática del canon: el recordar y ordenar las lecturas de toda una vida. Los más grandes autores asumen el papel de «lugares» en el teatro de la memoria del canon, y sus obras maestras ocupan la posición que correspondería a las «imágenes» en el arte de la memoria. Shakespeare y *Hamlet*, un autor capital y un drama universal, nos obligan a recordar no sólo lo que ocurre en *Hamlet*, sino, más importante aún, qué sucede en la literatura que lo convierte en memorable, prolongando, de este modo, la vida del autor.

La muerte del autor, proclamada por Foucault, Barthes y otros autores clónicos posteriores, es otro mito anticanónico, similar al grito de guerra del resentimiento, que rechazaría a «todos los varones europeos blancos y muertos», es decir, por nombrar a la docena del fraile, Homero, Virgilio, Dante, Chaucer, Shakespeare, Cervantes, Montaigne, Milton, Goethe, Tolstói, Ibsen, Kafka y Proust. Más vivos que vosotros mismos, quienesquiera que seáis, estos autores eran indudablemente varones, y supongo que «blancos». Pero, comparados con cualquier autor vivo de la actualidad, no están muertos. Entre nosotros tenemos a García Márquez, Pynchon, Ashbery, y otros que es probable que lleguen a ser tan canónicos como Borges y Beckett, entre los recientemente fallecidos, pero Cervantes y Shakespeare pertenecen a otro orden de vitalidad. El canon es sin duda un patrón de vitalidad, una medida que pretende poner límites a lo inconmensurable. La antigua metáfora de la inmortalidad del escritor resulta aquí pertinente, y renueva, para nosotros, el poder del canon. Curtius tiene un excurso titulado «La poesía como perpetuación», en el que cita la fantasía de

Burckhardt sobre «La fama en la literatura» al equiparar fama e inmortalidad. Pero Burckhardt y Curtius vivieron y murieron antes de la época de Warhol, en la que tanta gente es famosa durante quince minutos. La inmortalidad durante un cuarto de hora se confiere ahora pródigamente, y puede considerarse una de las consecuencias más hilarantes de «abrir el canon».

La defensa del canon occidental no es de ningún modo una defensa de Occidente o de la empresa nacionalista. Si el multiculturalismo significara Cervantes, ¿quién podría quejarse? Los mayores enemigos de los criterios estéticos y cognitivos son supuestos defensores que nos vienen con tonterías acerca de los valores morales y políticos de la literatura. No vivimos según la ética de la *Ilíada* ni según las ideas políticas de Platón. Aquellos que enseñan a interpretar los textos tienen más en común con los sofistas que con Sócrates. ¿Qué podemos esperar que haga Shakespeare por nuestra sociedad en declive, teniendo en cuenta que la función del teatro shakespeariano tiene poco que ver con la virtud cívica o la justicia social? Los neohistoricistas de hoy en día, con su extraña mezcla de Foucault y Marx, son sólo un episodio menor de la interminable historia del platonismo. Platón tenía la esperanza de, al desterrar a los poetas, desterrar también al tirano. Al desterrar a Shakespeare, o al reducirlo a su contexto, no nos libramos de nuestros tiranos. En cualquier caso, no podemos librarnos de Shakespeare, ni del canon que gira a su alrededor. Shakespeare, tal como nos gusta olvidar, en gran medida nos ha inventado; si añadimos el resto del canon, entonces Shakespeare y el canon nos han inventado por completo. Emerson, en *Hombres representativos,* lo dijo atinadamente: «Shakespeare está tan por encima de la categoría de los autores eminentes como lo está por encima del vulgo. Es inconcebiblemente sabio; los demás lo son concebiblemente. Un buen lector puede, en cierto modo, situarse en la mente de Platón y pensar desde ahí; pero no en la de Shakespeare. Sigue

estando fuera de nuestro alcance. Por facilidad compositiva, por creación, Shakespeare es único».

Nada podemos decir acerca de Shakespeare que sea tan importante como lo que expresó Emerson. Sin Shakespeare no habría canon, pues sin Shakespeare no habría en nosotros, quienesquiera que seamos, ningún yo reconocible. Le debemos a Shakespeare no sólo que representara nuestra cognición, sino gran parte de nuestra capacidad cognitiva. La diferencia entre Shakespeare y sus más directos rivales es cualitativa y cuantitativa, y esa doble diferencia define la realidad y necesidad del canon. Sin el canon, dejamos de pensar. Se puede perseguir sin tregua el ideal de sustituir los criterios estéticos por consideraciones etnocéntricas y de género, y también se pueden tener unos objetivos sociales admirables. Pero, a pesar de ello, la fuerza sólo acepta la fuerza, tal como Nietzsche testimonió durante toda su vida.

Segunda parte

La Edad Aristocrática

2. SHAKESPEARE, CENTRO DEL CANON

En la Inglaterra isabelina, el estatuto personal de los actores era similar al de los mendigos y gentes de baja ralea, cosa que sin duda apenaba a Shakespeare, quien trabajó esforzadamente para poder regresar a Stratford como un caballero. A excepción de ese deseo, no sabemos casi nada de las opiniones sociales de Shakespeare, salvo las que pueden atisbarse en sus obras, donde toda la información es ambigua. Como actor-dramaturgo, Shakespeare dependía necesariamente del patronazgo y la protección de los aristócratas, y sus ideas políticas —si tuvo alguna — eran las pertinentes al apogeo de la dilatada Edad Aristocrática (en un sentido viconiano) que, según mi división, se extiende desde Dante, atraviesa el Renacimiento y la Ilustración y concluye con Goethe. Las ideas políticas del joven Wordsworth y de William Blake son las de la Revolución Francesa y anuncian la siguiente era, la Democrática, que alcanza su apoteosis con Whitman y el canon norteamericano, y adquiere su expresión final con Tolstói e Ibsen. En los orígenes del arte de Shakespeare se nos ofrece como postulado fundamental una idea aristocrática de la cultura, aunque Shakespeare trasciende esa idea, al igual que hace con todas las demás cosas.

Shakespeare y Dante son el centro del canon porque superan a todos los demás escritores occidentales en agudeza cognitiva, energía lingüística y poder de invención. Es posible que ese triple talento se funda en una pasión ontológica que es capacidad para el goce, o lo que Blake quería dar a entender con su Pro-

verbio del Infierno: «La exuberancia es belleza». Las energías sociales existen en todas las épocas, pero son incapaces de componer obras de teatro, poemas y narraciones. El poder de crear es un don individual, presente en todas las épocas, pero evidentemente mucho más estimulado por contextos concretos, convulsiones nacionales que estudiaremos sólo en segmentos, debido a que la unidad de una gran época es generalmente una ilusión. ¿Fue Shakespeare un accidente? ¿Son las imaginaciones literarias y los modos de encarnarlas entidades tan peculiares como la aparición de un Mozart? Shakespeare no es uno de esos poetas que no necesitan sufrir un desarrollo, que parecen completamente formados desde el principio, una rara casta que incluye a Marlowe, Blake, Rimbaud, Crane. Todos ellos apenas parecen haber evolucionado. *Tamburlaine. Primera parte, Esbozos poéticos*, las *Iluminaciones, Edificios blancos* son ya obras cimeras. Pero al Shakespeare de las primeras farsas y de obras históricas como *Tito Andrónico* es sólo de lejos el profético autor de *Hamlet, Otelo, El rey Lear* y *Macbeth*. Al leer *Romeo y Julieta* y *Antonio y Cleopatra* seguidos, a veces me cuesta creer que el dramaturgo lírico de la primera alcanzara la magnificencia cosmológica de la segunda.

¿Cuándo comienza Shakespeare a ser Shakespeare? ¿Qué obras son canónicas? En 1592, cuando Shakespeare tenía veintiocho años, había escrito las tres partes de *Enrique VI* y su secuela, *Ricardo III*, así como *La comedia de las equivocaciones, Tito Andrónico, La fierecilla domada* y *Los dos hidalgos de Verona* las escribe apenas un año después. Su primer logro absoluto es la asombrosa *Trabajos de amor perdidos*, posiblemente escrita en 1594. Marlowe, medio año mayor que Shakespeare, fue asesinado en una taberna el 30 de mayo de 1593, a los veintinueve años. En aquel momento, de haber muerto Shakespeare, éste apenas habría resistido la comparación con Marlowe. *El judío de Malta*, las dos partes de *Tamburlaine* y *Eduardo II*, e incluso la

fragmentaria *El Doctor Fausto,* son logros de mucho más alcance que todo lo escrito por Shakespeare antes de *Trabajos de amor perdidos*. Cinco años después de la muerte de Marlowe, Shakespeare había superado a su precursor y rival, y escrito la prodigiosa serie de *Sueño de una noche de verano, El mercader de Venecia,* y las dos partes de *Enrique IV*. Bottom, Shylock y Falstaff añaden al Faulconbridge de *El rey Juan* y al Mercutio de *Romeo y Julieta* un nuevo tipo de personaje escénico, a años luz del talento o los intereses de Marlowe. Estos cinco personajes, a pesar de la desaprobación de los formalistas, salen de sus respectivas obras para adentrarse en el espacio de lo que A. D. Nuttall llama «una nueva mimesis».

En los trece o catorce años posteriores a la creación de Falstaff se nos ofrece una sucesión de personajes dignos de él: Rosalinda; Hamlet, Otelo, Yago, Edmundo, Macbeth, Cleopatra, Antonio, Coriolano, Timón, Imogen, Prospero, Caliban y muchos otros. En 1598 tiene lugar la confirmación de Shakespeare, y Falstaff es el ángel de esa confirmación. Ningún otro escritor ha tenido nunca tantos recursos lingüísticos como Shakespeare, tan profusos en *Trabajos de amor perdidos* que tenemos la impresión de que, de una vez por todas, se han alcanzado muchos de los límites del lenguaje. Sin embargo, la mayor originalidad de Shakespeare reside en la representación del personaje: Bottom es un melancólico triunfo; Shylock, un problema permanentemente equívoco para todos nosotros; pero Sir John Falstaff es tan original y tan arrollador que con él Shakespeare da un giro de ciento ochenta grados a lo que es crear a un hombre por medio de las palabras.

Con Falstaff, Shakespeare contrae una única y verdadera deuda literaria, y ciertamente no con Marlowe, ni con el Vicio de las obras morales medievales, ni con el soldado fanfarrón de la comedia clásica, sino con el precursor más auténtico, porque es el más interiorizado, de Shakespeare, el Chaucer de los

Cuentos de Canterbury. Hay un vínculo tenue pero vibrante entre Falstaff y la igualmente escandalosa Alys, la Comadre de Bath, mucho más digna de retozar con Sir John que Doll Tearsheet o Mistress Quickly. La Comadre de Bath se ha cepillado a cinco maridos, ¿pero quién podría cepillarse a Falstaff? Los eruditos han observado las curiosas semialusiones a Chaucer que Falstaff ejemplifica: también Sir John, al principio, es visto de camino a Canterbury, y tanto el como Alys juegan irónicamente con el primer versículo de la Primera Epístola a los Corintios, cuando San Pablo insta a los creyentes en Cristo a aferrarse con fuerza a su vocación. La Comadre de Bath proclama su vocación para el matrimonio: «Yo perseveraré en el estado para el que Dios me ha llamado; no soy muy melindrosa».

Falstaff la emula al defender su profesión de salteador de caminos: «Bueno, Hal, no es ningún pecado que un hombre se dedique a su vocación». Los dos, grandes vitalistas-ironistas, predican una arrolladora inmanencia, una justificación de la vida por la vida, aquí y ahora. Los dos son feroces individualistas y hedonistas, y se unen a la hora de rechazar los tópicos de la moralidad anticipando el gran Proverbio del Infierno de Blake: «Una misma ley para el león y para el buey es opresión». Leones de pasión, y sin duda de intenso solipsismo, ofenden sólo a los virtuosos, tal como dice Falstaff de los que se rebelan contra Enrique IV. Lo que Sir John y Alys nos dan es una lección de rabiosa inteligencia, mitigada por un ingenio desbocado. La frase de Falstaff, «no sólo soy ingenioso, también la causa de que los demás lo sean», halla eco en la Comadre, cuya subversión de la autoridad masculina se lleva a cabo tanto verbal como sexualmente. Talbot Donaldson, en *El cisne y el poza: Shakespeare lee a Chaucer*, percibe el asombroso paralelismo entre estos dos impenitentes autores de soliloquios y monólogos, una cualidad que comparten con don Quijote, inmersos como

niños en el universo del juego: «La Comadre nos dice que su intención es sólo jugar, y quizá casi siempre podamos decir lo mismo de Falstaff. Pero al igual que ocurre con la Comadre, a veces no estamos seguros de donde comienza o acaba el juego». No, no estamos seguros, pero Alys y Sir John si lo están. Falstaff podría decir con ella «que yo he tenido mi mundo y mi momento», pero él es un personaje más conseguido incluso que la Comadre, pues Shakespeare prescindió de lo que podía ser una redundancia. El fructífero secreto de la representación en Chaucer, que convierte a la Comadre de Bath en precursora de Falstaff, y al Bulero en el predecesor fundamental de Yago y Edmundo, relaciona el universo del juego tanto con el personaje como con el lenguaje. Se nos muestra a Alys y al Bulero oyéndose a sí mismos por casualidad y abandonando, respectivamente, el universo del juego y del engaño a causa de ese haberse oído por casualidad. Astutamente, Shakespeare captó la idea, y desde Falstaff en adelante aplicó el efecto de ese escucharse casualmente a uno mismo a todos sus grandes personajes, y particularmente a su capacidad de cambio.

Ahí localizaría yo la clave de que Shakespeare sea el centro del canon. Al igual que Dante sobrepasa a todos los demás escritores, anteriores o posteriores, en el hecho de poner de relieve la inmutabilidad definitiva de cada uno de nosotros, la posición fija que debemos ocupar en la eternidad, de igual modo Shakespeare sobrepasa a todos los demás al evidenciar una psicología de la mutabilidad. Eso es sólo parte del esplendor de Shakespeare; no sólo supera a todos sus rivales, sino que inventa la descripción del cambio interior basándose en la facultad de los personajes de oírse casualmente a sí mismos, y sólo precisa de ese apunte de Chaucer para llevar a cabo una de las más extraordinarias innovaciones literarias. Se puede conjeturar que Shakespeare, que sin duda había leído a Chaucer a fondo, tenía en mente a la Comadre de Bath en el extraordinario mo-

mento de la invención de Falstaff. Hamlet, el personaje señero de entre todos los que se oyen casualmente a sí mismos de toda la literatura, en realidad no es a sí mismo a quien dirige sus palabras, y lo mismo ocurría con Falstaff. Hoy en día, todos vamos por ahí hablando solos sin parar, escuchando casualmente lo que decimos, y a continuación reflexionando y actuando según lo que hemos aprendido. No se trata tanto del diálogo de la mente consigo misma, ni de un reflejo de la guerra civil de la psique, como de la reacción de la vida a aquello en que la literatura se ha convertido. Shakespeare, desde Falstaff en adelante, añade a la función de la escritura de imaginación, que era enseñarnos a hablar con los demás, la ahora dominante, aunque más melancólica, lección poética: cómo hablar con nosotros mismos.

Falstaff, en el maravilloso curso de sus cuitas escénicas, ha hecho hablar a los moralistas. Algunos de sus críticos más agudos y especuladores han sido particularmente desagradables; entre sus epítetos se han incluido: «parásito», «cobarde», «fanfarrón», «corruptor», «seductor» y otros mucho más inmediatos: «glotón», «borracho» y «putero». Mi juicio favorito es el de George Bernard Shaw: «un desdichado, descerebrado y desagradable anciano», una reacción que generosamente atribuyo a que Shaw comprendía en secreto que no podía competir con Falstaff en ingenio, y que tampoco podía preferir su mente a la de Shakespeare como afirmaba con tanta frecuencia, seguridad y confianza. Shaw, al igual que todos nosotros, no podía hacer frente a Shakespeare sin comprender una idea contradictoria en sí misma, el reconocimiento de una extrañeza y una familiaridad simultáneas.

Me adentré de nuevo en Shakespeare tras haber escrito sobre los poetas románticos y modernos y meditado acerca de los temas de la influencia y la originalidad, lo que me llevó a experimentar la conmoción de la diferencia, una diferencia cualita-

tiva y cuantitativa que pertenece únicamente a Shakespeare. Esta diferencia tiene poco que ver con el teatro como tal. Una mala puesta en escena de Shakespeare, dirigida sin talento, e interpretada por actores incapaces de decir el verso, también difiere cualitativa y cuantitativamente de las buenas o malas puestas en escena de Ibsen o Molière. Existe la conmoción de un arte verbal más grandioso y definitivo que ningún otro, tan convincente que no parece arte en absoluto, sino algo que siempre ha estado ahí.

Podemos afirmarlo sin vacilar: Shakespeare es el canon. Él impone el modelo y los límites de la literatura. Pero ¿dónde están sus límites? ¿Podemos encontrar en él algún rasgo de ceguera, alguna represión, un fallo en su imaginación o pensamiento? En Dante, probablemente su rival más próximo, no podemos encontrar límites poéticos, pero ciertamente se pueden descubrir circunferencias humanas. Otros poetas, anteriores y contemporáneos a él, no mueven a Dante a arrebatos de generosidad. *La divina comedia* está atestada de poetas, y a cada cual se le pone en su lugar, precisamente donde Dante quiere que esté. Extrañamente ausente, teniendo en Cuenta quién era, se halla Guido Cavalcanti, el mejor amigo de Dante en su juventud, pero desterrado de Florencia por Dante en un irónico preludio a su propio exilio. El padre y el suegro de Cavalcanti —su suegro era el formidable Farinata— aparecen vívidamente en el *Infierno*, donde el padre expresa su pesar porque sea Dante, y no su hijo Guido, quien se haya hecho con el honor de ser el peregrino de la eternidad. En el *Purgatorio* II, Dante insinúa que él mismo ha ocupado el lugar de Guido como «gloria de nuestra lengua», El Guido Cavalcanti de Shakespeare es aproximadamente una mezcla de Christopher Marlowe y Ben Jonson. En su comedia terrenal, Shakespeare no podía retratarlos directamente, pero como no soy un erudito en Shakespeare no tengo por que inhibirme en conjeturar que el Malvolio de *No-*

che de reyes es una sátira de algunas actitudes morales Jonsonianas, y que el Edmundo de *El rey Lear* es una visión nihilista basada en aspectos no sólo de los héroes de Marlowe, sino en el propio Marlowe. Ninguna de las dos figuras carece de atractivo; Malvolio es una víctima cómica en *Noche de reyes*, y aun con todo tenemos la impresión de que se ha equivocado de obra. En cualquier otro lugar, prosperaría y conservaría su dignidad y autoestima. Edmundo esta donde le corresponde, es un Yago que supera a Yago en el abismo del cosmos en ruinas de Lear. Tienes que ser Gonerila o Regania para amarle, pero cualquiera de nosotros podría encontrarle peligrosamente simpático, carente de hipocresía, capaz de asumir su responsabilidad y la nuestra de ser aquello en que nos convertimos, por poco que nos guste.

Edmundo posee vigor, un ingenio prodigioso y un gran intelecto; su júbilo es glacial, y su euforia alimenta las huestes de la muerte. No posee ningún afecto cálido, y puede que sea una de las primeras figuras de la literatura que manifiesta las cualidades de nihilistas dostoievskianos tales como Svidrigáilov en *Crimen y castigo* y Stavroguin en *Los demonios*. Edmundo es un inmenso avance desde el Barrabas de *El judío de Malta*, y lleva al Maquiavelo marlowiano a una nueva sublimidad, siendo al mismo tiempo un irónico tributo a Marlowe y una triunfal superación de su antecesor. Al igual que Malvolio, Edmundo es un tributo equívoco, aunque, en última instancia, un testimonio de la generosidad de Shakespeare, por bien que irónica.

Conocemos muy pocos hechos de la vida interior de Shakespeare, pero si se dedican muchos años a leerlo incesantemente, se comienza a ver lo que no era. Calderón es un dramaturgo religioso, y George Herbert un poeta devoto; Shakespeare no es ninguna de las dos cosas, Marlowe el nihilista manifiesta una sensibilidad religiosa, y *El Doctor Fausto* puede leerse en contradicción con las intenciones de su autor. Las tragedias más som-

brías de Shakespeare, *Lear* y *Macbeth*, no ceden a la cristianización, ni tampoco las grandes obras equivocas, *Hamlet* y *Medida por medida*. Northrop Frye consideraba que *El mercader de Venecia* tenía que leerse como una ejemplificación seria de un argumento cristiano, la misericordia del Nuevo Testamento en oposición al Antiguo, que insiste en que cada cual obtenga el pago de sus deudas y ejerza su venganza. El judío de *El mercader de Venecia,* Shylock, se presenta como un villano cómico, pues es evidente que Shakespeare compartía el antisemitismo de su tiempo; pero yo no veo en la obra la alegoría teológica de que habla Frye. Es Antonio, cuya verdadera naturaleza cristiana queda demostrada al escupir y maldecir a Shylock, quien propone que la supervivencia del judío incluya la condición de que se convierta inmediatamente en cristiano, una conversión forzada en la que Shylock consiente de modo bastante inverosímil. La sugerencia de Antonio es una invención de Shakespeare, y no parte de la tradición de la «libra de carne». Sea cual sea la interpretación que se quiera dar al episodio, incluso yo vacilo en denominarlo argumento cristiano. Aun en sus momentos moralmente más discutibles, Shakespeare enseguida frustra nuestras expectativas, y sin embargo jamás renuncia a su universalidad, que claramente tiene sus aspectos peligrosos.

Una amiga que enseña en la Universidad Hebrea de Jerusalén, nacida en Bulgaria, me hablo de una representación de *La tempestad,* en la versión búlgara de Petrov, a la que había asistido recientemente en Sofía. Se abordaba la obra como una farsa, y aunque a ella le había gustado el enfoque, el público no había quedado satisfecho, pues, decía, los búlgaros identifican a Shakespeare con lo clásico o lo canónico. Estudiantes y amigos me han contado el Shakespeare que han visto en japonés, ruso, español, indonesio e italiano, y la impresión general ha sido que el público de todo el mundo percibía que Shakespeare les representaba *a ellos* en escena. Dante ha sido el poeta de los

poetas, del mismo modo que Shakespeare ha sido el poeta de la gente; los dos son universales, pero Dante no está hecho para los espectadores de gallinero. Soy consciente de que ninguna crítica cultural, ningún materialismo dialéctico, puede explicar el universalismo sin clases de Shakespeare ni el elitista de Dante. Ninguno de ellos es exactamente un accidente ni el producto de un eurocentrismo obstinado. Y no hay duda de que dicho universalismo se debe a su incomparable excelencia literaria, a una fuerza de pensamiento, caracterización y metáfora capaz de sobrevivir a la traducción y a la transposición y de obligar al lector a que le preste atención en casi todas las culturas.

Dante era un poeta de tanta soberbia como Milton; los dos pretendían dejar a la posteridad una estructura profética que perviviera en el futuro. Shakespeare nos desconcierta con su aparente indiferencia hacia el destino póstumo de *El rey Lear*; poseemos dos textos bastante distintos de la obra, y unirlos en la amalgama que generalmente leemos y vemos representada no resulta muy satisfactorio. Las únicas obras de las que Shakespeare leyó pruebas y dio el visto bueno fueron *Venus y Adonis* y *La Violación de Lucrecia,* ninguna de ellas digna del poeta de los Sonetos, y mucho menos del autor de *Lear, Hamlet, Otelo, Macbeth*. ¿Cómo es posible que descuidara hasta ese punto la forma final de *El rey Lear*? Shakespeare es como la luna árabe de Wallace Stevens, que «esparce sus estrellas por el suelo», como si los dones de Shakespeare fueran tan profusos que pudiera permitirse tal descuido, La exuberancia e inspiración de Shakespeare es parte de lo que traspasa las barreras linguísticas y culturales. No se puede confinar a Shakespeare en el Renacimiento inglés más de lo que se puede mantener a Falstaff dentro de los límites de las obras del ciclo de *Enrique IV,* o al príncipe de Dinamarca dentro de la acción de su obra.

Shakespeare es al mundo de la literatura lo que Hamlet es al dominio imaginario del personaje literario: un espíritu que lo

permea todo, que no puede ser confinado. Uno de los elementos que ciertamente más facilitan esa transferencia es su independencia de cualquier doctrina y de la moralidad simplista, aunque esa independencia ponía nervioso al Dr. Johnson e indignaba a Tolstói. Shakespeare es tan grandioso como la propia naturaleza, y a través de esa grandiosidad percibe la indiferencia de la naturaleza. En esa grandiosidad no hay nada verdaderamente importante que se circunscriba a la cultura o este confinado al género, Si uno lee y relee una y otra vez a Shakespeare, puede que no llegue a conocer ni su carácter ni su personalidad, pero ciertamente aprenderá a reconocer su temperamento, su sensibilidad y su percepción de las cosas.

Los dogmas de la Escuela del Resentimiento obligan a sus miembros a considerar la supremacía estética, en particular en el caso de Shakespeare, como una prolongada conspiración cultural emprendida para proteger los intereses políticos y económicos de la Gran Bretaña mercantil desde el siglo XVIII hasta hoy. En la Norteamérica contemporánea, la polémica se desplaza a un Shakespeare utilizado como centro de poder eurocéntrico a fin de oponerse a las legítimas aspiraciones culturales de las diversas minorías, incluyendo a las feministas académicas, que no se puede decir que sean ahora una minoría. Uno comprende por que Foucault se ha hecho tan popular entre los apóstoles del Resentimiento; reemplaza el canon con la metáfora que el denomina la biblioteca, que disuelve las jerarquías. Pero si no hay canon, entonces, en lugar de a Shakespeare, igual podríamos leer a John Webster, que siempre escribió a la sombra de aquél, una usurpación que habría dejado de piedra al propio Webster.

Pero nadie puede usurpar el papel de Shakespeare, ni siquiera el puñado de dramaturgos, antiguos o modernos, que pueden leerse o representarse a favor o en contra de él. ¿Qué puede compararse a las cuatro grandes tragedias shakespearianas? In-

cluso Dante, tal como confesaba James Joyce, carece de la riqueza de Shakespeare, lo cual significa que las lecturas de Shakespeare son infinitas, pero también sugiere que las treinta y ocho obras de teatro y los sonetos forman una discontinua *Comedia terrena* mucho más vasta que la de Dante y reconfortantemente libre de la alegoría de los teólogos de Dante. La multiplicidad de Shakespeare supera con mucho la de Dante o Chaucer. El creador de Hamlet y Falstaff, Rosalinda y Cleopatra, Yago y Lear, difiere en cantidad y calidad. Si esa diferencia puede definirse, estaremos más cerca de comprender por qué, forzosamente, recentraba el canon, y por que seguirá recentrándolo, por mucho que se altere a peor por motivos políticos.

El primer poema publicado de Milton, escrito a los veinte y pocos años, fue impreso anónimamente como uno de los tributos que servían de prefacio al Segundo Folio de Shakespeare (1632). Hacía dieciséis años que Shakespeare había muerto, y aunque de ningún modo se había eclipsado, todavía no había sufrido la canonización que tuvo lugar a lo largo del siglo XVIII, desde Dryden, y a través de Pope y el Dr. Johnson, hasta las primeras fases del Romanticismo, un movimiento que deificó a Shakespeare. El joven Milton se refiere bastante posesivamente a su antecesor como «mi Shakespeare», le identifica como la musa masculina, «hijo querido de la Memoria», y sutilmente insinúa que Shakespeare, «gran heredero de la fama», formara, en cierto sentido, parte del propio legado de Milton. Milton estará entre aquellos que

> Desde los cielos de tu nunca bien ponderado libro
> estas líneas délficas leen de emoción transidos,
> y ahora, de nuestra propia imaginación privados,
> haz que, contigo, mármol seamos con tu expresión excelsa.

En 1632, «nunca bien ponderado» significaba «imponderable», pero eso solo no aclara la ambigüedad o ambivalencia de esas líneas. Milton y los demás lectores perspicaces se han con-

vertido en el monumento a Shakespeare. Convertidos en mármol, y con una imaginación que no es ya la suya propia, se rinden al poder de la «expresión excelsa» shakespeariana. Pero también, con miltoniana astucia, se rinde Shakespeare. Milton anticipa a Borges al ofrecernos un Shakespeare que, al ser todos, no es nadie en sí mismo, tan anónimo como la naturaleza. Si los lectores y el público, al igual que tus personajes e intérpretes, se han convertido en tu obra, tu libro, entonces sólo vives en ellos. Artista de la naturaleza, Shakespeare se convierte en un don anónimo otorgado a Milton, un recurso tan suyo que hace que sea redundante citarle. Shakespeare *es* la fuerza de Milton, que él a su vez, generosamente, lega a Shakespeare, que fue antes que él pero que, de algún modo, también le sucederá. Aquí, en este inicio público, Milton proclama ya su final canónico como otro monumento sin tumba, que pervivirá en sus lectores. Shakespeare, sin embargo, había obtenido un amplísimo público, y entre este había gente capacitada para entenderle y otra que no lo estaba, mientras que Milton, con cierta aprensión, insinúa que su propio público, en comparación, estará capacitado para entenderle, aunque sea escaso. Intercanónico, el poema a Shakespeare sirve, en la práctica, para que Milton se canonice a sí mismo.

En cierto sentido, «lo canónico» es siempre «lo intercanónico», puesto que el canon no sólo resulta de una contienda, sino que es en sí mismo una contienda en curso. El poder literario se alcanza a través de victorias parciales en dicha contienda, e incluso en el caso de un poeta de tanta fuerza como Milton queda claro que ese poder es agonístico, y que no puede ser enteramente sólo de Milton. Para mí, los casos radicales de lo que parece una autonomía más plena son Dante y, más aún, Shakespeare. En cierto modo, Dante tiene más fuerza que Milton, y su triunfo sobre todos sus rivales, antiguos y contemporáneos, es todavía más convincente que el triunfo de Milton, aun cuando

sólo sea porque en este último siempre asoma Shakespeare. Dante influye en la manera en que leemos a Virgilio, y Shakespeare puede alterar seriamente nuestra aproximación a Milton. Pero Virgilio ejerce muy poca influencia sobre nuestra manera de entender a Dante, porque éste ha abolido al Virgilio epicúreo y real. Milton no puede ayudarnos en nuestros análisis de Shakespeare, pues la reducción que hace de Shakespeare al anonimato simplemente repite y distorsiona la propia táctica de Shakespeare de disolver su yo en su obra.

Ese procedimiento shakespeariano, más potente que cualquier autocanonización manifiesta anterior o posterior a él, nos lleva de nuevo a la neutralidad de Shakespeare como centro canónico. Existe una firme tradición biográfica que afirma que William Shakespeare no era un hombre de carácter, en contraste con personalidades tan fuertes como Dante, Milton y Tolstói. Sus amigos y conocidos dejaron testimonio de una persona amigable y de apariencia bastante corriente: abierto, buen vecino, ingenioso, amable, campechano, alguien con quien podrías tomarte relajadamente una copa. Todos están de acuerdo en que era afable y modesto, aunque un tanto brusco cuando estaba en faena. De una manera verdaderamente borgiana, es como si el creador de docenas de personajes de primera categoría y de cientos de figuras secundarias a menudo llenas de vida no desperdiciara energía imaginativa en inventar una máscara para sí mismo. En el mismísimo centro del canon encontramos al menos engreído y agresivo de todos los escritores importantes que hemos conocido.

Existe una relación inversa, que supera ligeramente nuestra capacidad analítica, entre la desvaída personalidad de Shakespeare y su extraordinario talento dramático. En su tiempo, sus dos casi rivales fueron hombres de extraordinaria vehemencia: el violento y fornido Ben Jonson y Christopher Marlowe, agente doble y un personaje fáustico y excesivo. Fueron grandes

poetas, y ahora son tan famosos por su vida como por su obra. Shakespeare posee afinidades personales con el flemático Cervantes, pero éste, contra su voluntad, llevó una vida de acción desbordada y catastrófica desgracia. Aunque hay rasgos de carácter que Shakespeare comparte con Montaigne, la vida de retiro creativo de Montaigne estuvo salpicada de alta política y guerra civil. Quizá sea Molière el doble de Shakespeare en temperamento y genio cómico, pero Shakespeare era, profesionalmente, un actor menor, y Molière uno de gran talento, y, a pesar de su *Don Juan*, Molière evitó la tragedia, del mismo modo que Racine evitó la comedia. Shakespeare permanece, por tanto, extrañamente solitario entre los grandes escritores, a pesar de su evidente sociabilidad. *Percibía* más que ningún otro escritor, *pensaba* con más profundidad y originalidad que ningún otro, y dominaba el lenguaje más que ningún otro casi sin esfuerzo, incluyendo a Dante.

El secreto de que Shakespeare sea el centro del canon reside, en parte, en su independencia; a pesar de todo el vocerío de los neohistoricistas y otros resentidos, Shakespeare está tan libre de ideología como sus inteligencias heroicas: Hamlet, Rosalinda, Falstaff. No tiene teología, ni metafísica, ni ética, y mucho menos las ideas políticas que le endilgan sus críticos actuales. Sus sonetos muestran que no pudo librarse del superego, contrariamente a Falstaff; apenas fue trascendente, contrariamente a Hamlet al final de la obra; apenas fue capaz de dominar todas las perspectivas importantes de su propia vida, contrariamente a Rosalinda. Pero puesto que los imaginó a todos ellos, podemos asumir que siempre supo cuales eran los límites de su carácter. Resulta estimulante que no fuera como Nietzsche o *el rey Lear*, que se negara a enloquecer, aunque poseyera la imaginación de la locura, al igual que la de todo lo demás. Su sabiduría Se transmuta interminablemente en todos nuestros sabios,

desde Goethe a Freud, aun cuando Shakespeare declinara proponerse como ejemplo de sabio.

En un texto memorable, Nietzsche nos dice que encontramos palabras sólo para lo que ya está muerto en nuestros corazones, de modo que siempre hay una suerte de desprecio en el acto de hablar. Es probable que supiera que estaba parafraseando tanto a Hamlet como al actor que hace de rey en *Hamlet,* al igual que Emerson probablemente sabía que se hacia eco de Lear cuando expresó la ley de la compensación como «Nada se obtiene de la nada». Kierkegaard también descubrió que era imposible no ser postshakespeariano, obsesionado como estaba por su inimitable precursor, el melancólico danés, cuya relación con Ofelia presagiaba la de Kierkegaard con Regina. «Grandes estragos hace de nuestras originalidades», fue comentario de Emerson acerca de Platón, pero el propio Emerson habría admitido que fue Shakespeare quien primero le enseñó que, en cuestiones de originalidad, cualquiera puede acabar causando estragos.

El más ilustre resentido contra Shakespeare fue el conde León Nikolaievich Tolstói, uno de los ancestros no reconocidos de la Escuela del Resentimiento. Aquí le tenemos en «Shakespeare y el teatro» (1906), un cáustico posfacio a su famoso *¿Qué es arte?* (1898):

> El tema de las piezas de Shakespeare, como se ve por las manifestaciones de sus admiradores, es esa visión de la vida mezquina y vulgar que, despreciando al pueblo —por ejemplo, a la clase obrera—, considera que realmente existen unos amos del mundo que están por encima de los demás; dicha visión repudia no sólo todas las religiones, sino también todos los esfuerzos humanitarios dirigidos a mejorar el orden existente.
>
> El motivo oculto y fundamental de la fama de Shakespeare era y es éste: que sus obras… se correspondían con el esquema mental irreligioso e inmoral de las clases superiores de su época y de la nuestra.
>
> … habiéndose librado de este estado hipnótico, los hombres comprenderán que las triviales e inmorales obras de Shakespeare y sus imitadores, cuyo mero objetivo era el recreo y la diversión de los espectadores, no pueden representar

de ningún modo una enseñanza de la vida, y que, mientras no exista un teatro verdaderamente religioso, la enseñanza de la vida debe buscarse en otras fuentes.

Gran parte del ensayo de Tolstói está dedicado a ridiculizar *El rey Lear*; una triste ironía, puesto que Tolstói, cuando llegó a la última estación de su cruz, se había convertido involuntariamente en un rey Lear. Un Resentido sutil no propondría a Bertolt Brecht como autor del verdadero teatro marxista, ni a Paul Claudel como autor del verdadero teatro cristiano, a fin de preferirlos a Shakespeare. Y aun así la protesta de Tolstói tiene la fuerza de su verdadero agravio moral y toda la autoridad de su propio esplendor estético.

Resulta palpable que las palabras de Tolstói —al igual que todo su *¿Qué es arte?*— son un desastre, lo cual suscita la pregunta de cómo un escritor tan grande podía estar tan equivocado. Desaprobándolos, Tolstói cita como idólatras de Shakespeare a una distinguida serie de autores entre los que se incluyen Goethe, Shelley, Victor Hugo y Turguéniev. También podría haber añadido a Heggi, Stendhal, Pushkin, Manzoni, Helne, y a docenas de otros autores; de hecho, a casi todo escritor importante capaz de leer, con unas pocas y deshonrosas excepciones, como la de Voltaire. El aspecto menos interesante de la rebelión de Tolstói contra la estética es la envidia creativa. Existe una furia personal en el rechazo por parte de Tolstói de la eminencia que Shakespeare comparte con Homero, un compartimiento que él reservaba para su *Guerra y paz*. Mucho más interesante es la repugnancia espiritual de Tolstói hacia la tragedia inmoral e irreligiosa de *El rey Lear*. Prefiero dicha repugnancia a cualquier intento de cristianizar el teatro deliberadamente precristiano de Shakespeare, y Tolstói da bastante en el clavo al comprender que Shakespeare, como dramaturgo, ni es cristiano ni moralista.

Recuerdo haber contemplado el cuadro de Tiziano que muestra el despellejamiento de Marsias por Apolo cuando fue

exhibido en Washington D.C. Abrumado y sobrecogido, sólo pude asentir con la cabeza al comentario de mi acompañante, el pintor norteamericano Larry Day, de que el cuadro poseía algo de la intensidad y efecto que produce el acto final de *El rey Lear*. Ese Tiziano estaba en San Petersburgo, y Tolstói pudo verlo; no recuerdo ningún comentario concreto, pero presumiblemente él también habría concebido la imagen de Tiziano de ese horror, de ese final prometido. *¿Qué es arte?* desecha no sólo a Shakespeare, sino a Dante, Beethoven y Rafael. Si uno es Tolstói, quizá pueda prescindir de Shakespeare, pero a Tolstói le debemos el haber encontrado las verdaderas razones de la fuerza y el pecado de Shakespeare: la falta de límites religiosos y morales. Evidentemente, Tolstói no se refería a ello en un sentido tópico, puesto que la tragedia griega, Milton y Bach tampoco pasaron la prueba tolstoiana de simplicidad popular, que si fue superada por algunas obras de Victor Hugo y de Dickens, por Harriet Beccher Stowe, algún Dostoievski menor, y por el *Adam Bede* de George Eliot. Ésos eran ejemplos de arte cristiano y moral, aunque «el buen arte universal» resultó también aceptable en un curioso grupo secundario que incluía a Cervantes y Molière. Tolstói exige «la verdad», y el problema de Shakespeare, según la perspectiva tolstoiana, es que él no estaba interesado en la verdad.

Dicha controversia nos lleva a la siguiente pregunta: ¿Es pertinente la queja de Tolstói? ¿Es el centro del canon occidental una pragmática exaltación de la mentira? George Bernard Shaw admiraba enormemente *¿Qué es arte?*, y presumiblemente prefería *El peregrino* de Bunyan a Shakespeare, de un modo parecido a la forma en que Tolstói situaba *La cabaña del tío Tom* por encima de *El rey Lear*. Pero este tipo de pensamiento nos resulta ahora penosamente familiar; uno de mis colegas más jóvenes me dijo que valoraba *Meridian* de Alice Walker por encima de *El arco iris de la gravedad,* de Thomas Pynchon, porque

Pynchon mentía y Walker encarnaba la verdad. Cuando lo políticamente correcto reemplaza a lo religiosamente correcto, regresamos a la polémica de Tolstói en contra del arte difícil. Y Shakespeare, a pesar de que Tolstói se negara a verlo, es virtualmente único a la hora de producir un arte popular y difícil al mismo tiempo. Ahí, sospecho yo, está el verdadero pecado shakespeariano y la explicación definitiva de por que y como Shakespeare centra el canon. Hasta el día de hoy, multiculturalmente, Shakespeare es capaz de mantener el interés de cualquier público, de clase alta o baja. Lo que le allanó el camino hacia el centro canónico fue una manera de representar universalmente asequible, a pesar de lo que puedan decir unos cuantos franceses.

¿Era verdadera su manera de representar a los hombres y a las mujeres? ¿Es *La cabaña del tío Tom* un libro más sincero que *La divina comedia,* signifique lo que signifique esta afirmación? Quizá *Meridian* de Alice Walker sea más sincero que *El arco iris de la gravedad*. Sin duda, el último Tolstói es más sincero que Shakespeare o que cualquier otro. La sinceridad no conduce directamente a la verdad, y la literatura de imaginación se sitúa en algún lugar entre la verdad y el sentido, un lugar que en una ocasión comparé a lo que los antiguos gnósticos denominaban el *kenoma,* la vacuidad cosmológica en la que erramos y lloramos, tal como escribió William Blake.

Shakespeare nos ofrece una representación del *kenoma* más convincente que cualquier otro, en particular cuando fija las coordenadas por donde van a discurrir *El rey Lear* y *Macbeth*. Ahí, de nuevo, Shakespeare centra el canon, pues debemos esforzamos denodadamente por imaginar cualquier representación que no sea más convincente en Shakespeare que en cualquier otro, ya sea Homero, Dante o Tolstói. Retóricamente, Shakespeare no tiene parangón; no existe más impresionante panoplia de metáforas. Si se busca una verdad que desafíe la re-

tórica, quizá habría que ponerse a estudiar economía política o análisis de sistemas y abandonar a Shakespeare a los estetas y al público de gallinero, que se aliaron para elevarle al primer lugar.

Sigo dándole vueltas al misterio del genio de Shakespeare, perfectamente consciente de que las mismas palabras «el genio de Shakespeare» significan quedar completamente excluido de la Escuela del Resentimiento. Pero el problema de la idea La Muerte del Autor que propone Foucault es que simplemente altera los términos retóricos sin crear un nuevo método. Si «las energías sociales» escribieron *El rey Lear* y *Hamlet,* ¿por que las energías sociales fueron más productivas en el hijo de un artesano de Stratford que en el fornido albañil Ben Jonson? El exasperado crítico neohistoricista o feminista posee una curiosa afinidad con las exasperaciones que aún añaden partidarios a la creencia de que Sir Francis Bacon o el conde de Oxford fueron los verdaderos autores de *Lear*. Sigmund Freud mantuvo hasta el día de su muerte que Moisés era egipcio y que Oxford escribió las obras de Shakespeare. El fundador de los Oxonienses, que respondía al maravilloso nombre de Looney[4], encontró un discípulo en el autor de *La interpretación de los sueños* y *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad*. De haberse unido Freud a la Sociedad de la Tierra Plana, no podríamos estar más desilusionados, aunque siempre se puede caer más bajo, y al menos podemos agradecer que Freud no escribiera más que unas pocas frases siguiendo la hipótesis de Looney.

En cierto modo, resultó un gran alivio para Freud creer que su precursor, Shakespeare, no era un individuo normal y corriente de Stratford, sino un enigmático y poderoso noble. Y no era una cuestión sólo de esnobismo. Para Freud, igual que para Goethe, las obras de Shakespeare eran el centro laico de la cultura, la esperanza de una gloria racional en la raza humana que aún estaba por venir. Para Freud, era aún más que eso, En cier-

to sentido, Freud comprendió que Shakespeare había inventado el psicoanálisis al inventar la psique, hasta el punto de que él pudo reconocerla y describirla. Darse cuenta de ello no debió de ser agradable, pues subvertía la declaración de Freud de que «yo inventé el psicoanálisis, puesto que no tenía literatura». La venganza vino con la supuesta demostración de que Shakespeare era un impostor, lo cual satisfizo el resentimiento freudiano, aunque racionalmente eso no impidió que las obras de Shakespeare siguieran siendo un antecedente de Freud. Shakespeare había causado grandes estragos en la originalidad de Freud; ahora Shakespeare era desenmascarado y deshonrado. Podemos dar gracias por que Freud no escribiera *Oxford y el shakespearianismo* para acompañar en nuestras estanterías a *Moisés y la religión monoteísta* y los diversos clásicos del Shakespeare neohistoricista, marxista y feminista, El Freud francés ya fue bastante estúpido; y ahora tenemos al Joyce francés, cosa difícil de tragar. Pero nada puede ser tan oximorónico como el Shakespeare francés, que es como habría que llamar al neohistoricismo.

El auténtico stratfordiano escribió treinta y ocho obras de teatro en veinticuatro años, y luego se fue a su casa a morir. A los cuarenta y nueve años escribió su última obra, *Los dos nobles primos,* dividiéndose el trabajo con John Fletcher. Tres años más tarde había muerto, cuando iba a cumplir cincuenta y dos años. El creador de Lear y Hamlet, tras una vida carente de acontecimientos, no tuvo una muerte muy sonada. No existen grandes biografías de Shakespeare, no porque no sepamos suficiente, sino porque no hay suficiente que saber. En nuestra época, entre los escritores de primer orden, sólo la vida de Wallace Stevens parece tan sosa en acontecimientos externos como la de Shakespeare. Sabemos que Stevens odiaba el impuesto progresivo y que Shakespeare se apresuró a entablar un pleito en Chancery para proteger sus inversiones en bienes raíces. Sa-

bemos, más o menos, que ni el matrimonio de Stevens ni el de Shakespeare fueron particularmente apasionados, una vez pasada la luna de miel. A continuación nos esforzamos en conocer sus obras de teatro, o en conocer las intrincadas variaciones de Stevens acerca de sus meditativos éxtasis de percepción.

Resulta muy satisfactorio para la imaginación verse obligado a volver a abordar una obra cuando no se entromete el torbellino del autor. Con Christopher Marlowe medito sobre el hombre, al que puedo estar dándole vueltas interminablemente, cosa que no ocurre con sus obras; con Rimbaud medito sobre ambas cosas, aunque el muchacho es aún más enigmático que su poesía. Stevens, el hombre, nos elude tan completamente que casi no vale la pena buscarle; Shakespeare, el hombre, apenas puede ser calificado ni de elusivo ni de nada. En sus obras nadie habla por él de un modo indiscutible; ni Hamlet, ni Próspero, ni, desde luego, el fantasma del padre de Hamlet, a quien se supone que interpretó. Ni siquiera sus más meticulosos eruditos son capaces de señalar los límites entre lo convencional y lo personal de sus sonetos. Al buscar comprender la obra o el hombre, siempre regresamos a la incontrovertible eminencia central de sus obras mayores, casi desde la época en que fueron puestas en escena por primera vez.

Una manera de abordar la eminencia de la primacía de Shakespeare es negarla. Desde Dryden hasta el presente, resulta extraordinario observar cuán pocos han elegido ese camino. La novedad o pretendido escándalo del actual neohistoricismo se supone que reside en todas sus propuestas, pero de hecho se centra en este rechazo, generalmente implícito, aunque a veces abierto. Si las energías sociales (asumiendo que sean algo más que una metáfora historicista, cosa que dudo) del Renacimiento ingles consiguieron, de algún modo, escribir *El rey Lear*, entonces podemos poner en duda la singularidad de Shakespeare. Es posible que, dentro de aproximadamente una generación, «la

energía social» como autora de *El rey Lear* parezca tan iluminadora como la conjetura de que el conde de Oxford o Sir Francis Bacon escribieron la tragedia. El origen implícito de dichas teorías es en gran medida el mismo. Pero es tan fácil reducir a Shakespeare a este contexto, a cualquier contexto, como reducir a Dante a la Florencia e Italia de su tiempo. Nadie, ni aquí ni en Italia, va alzar la voz para proclamar que Cavalcanti era el igual estético de Dante, y sería igualmente vano proponer a Ben Jonson o a Christopher Marlowe como verdaderos rivales de Shakespeare. Jonson y Marlowe, de maneras muy distintas, fueron grandes poetas y, a veces, extraordinarios dramaturgos, pero el lector o el intérprete se adentra en un arte de orden muy distinto al enfrentarse a *El rey Lear*.

¿Cuál es la cualidad shakespeariana que hace que sólo Dante, Cervantes, Tolstói y pocos más alcancen la categoría de compañeros estéticos del autor de *Hamlet*? Plantear la pregunta es emprender una búsqueda que constituye el fin último de los estudios literarios: encontrar una especie de valor que trascienda los prejuicios y necesidades concretos de las sociedades en cada punto fijo del tiempo. Tal búsqueda es una ilusión, según todas las ideologías actuales; pero el propósito de este libro es, en parte, combatir la política cultural, tanto de derechas como de izquierdas, que destruye la crítica y que, por consiguiente, puede llegar a destruir la literatura misma. Existe una sustancia en la obra de Shakespeare que prevalece y que ha demostrado ser multicultural, tan universalmente percibida en todos los idiomas como para haber fundado, en la práctica, un multiculturalismo en toda la tierra, un multiculturalismo que ya sobrepasa con mucho nuestros tanteos politizados hacia tal ideal. Shakespeare es el centro de un embrión del canon mundial, ni occidental ni oriental, y cada vez menos eurocéntrico; y de nuevo me remito a la gran pregunta: ¿Cuál es la singular excelencia de

Shakespeare, su diferencia cualitativa y cuantitativa con los demás escritores?

El dominio del lenguaje de Shakespeare, aunque abrumador, no es único, y es susceptible de imitación. La poesía escrita en inglés se vuelve shakespeariana con la suficiente frecuencia como para dar fe del poder contaminador de su elevada retórica. La peculiar magnificencia de Shakespeare reside en su capacidad de representación del carácter y personalidad humanas y sus mudanzas. El elogio canónico de dicha magnificencia fue inaugurado por el prefacio de Samuel Johnson al Shakespeare de 1765, y resulta al mismo tiempo revelador y engañoso: «Shakespeare es, por encima de todos los escritores, al menos de todos los escritores modernos, el poeta de la naturaleza, el poeta que sostiene ante sus lectores un fiel espejo de las costumbres y de la vida».

Johnson, en su tributo a Shakespeare, se hace eco del elogio de Hamlet a los actores. Contra sus palabras, podemos citar las de Oscar Wilde: «Hamlet pronuncia deliberadamente ese desafortunado aforismo que afirma que el arte es el espejo de la Naturaleza para convencer a los espectadores de su total desatino en cuestiones artistícas».

De hecho, Hamlet estaba hablando de los actores como de un espejo puesto ante la naturaleza, pero Johnson y Wilde identificaron a los actores con el poeta-dramaturgo. La «natutaleza» de Wilde era un agente inhibidor que en vano intentaba echar a perder el arte, mientras que Johnson veía la «naturaleza» como un principio de realidad, que sumergía lo particular en lo general, la «progenie de la humanidad corriente». Shakespeare, más sabio que estos críticos verdaderamente sabios, veía la «naturaleza» como puntos de vista en conflicto, los de Lear y Edmundo en la más sublime de las tragedias, de Hamlet y Claudio en otra, de Otelo y Yago en otra. No se puede sostener un espejo ante ninguna de esas naturalezas, ni llegar a convencerse

a uno mismo de que su sentido de la realidad es más amplio que el de la tragedia de Shakespeare. No existen obras literarias que superen las de Shakespeare a la hora de recordarnos que nada se parece tanto a una obra de teatro como otra obra de teatro, mientras que al mismo tiempo proclaman que una idea trágica no sólo se parece a otra idea trágica (aunque bien pudiera ser) sino también a una persona, o a un cambio en una persona, o a la forma definitiva del cambio personal, que es la muerte.

El significado de una palabra es siempre otra palabra, pues las palabras se parecen más a otras palabras que a las personas o las cosas, pero Shakespeare insinúa a menudo que las palabras se parecen más a las personas que a las cosas. La representación shakespeariana del personaje posee una riqueza sobrenatural porque ningún otro escritor, antes o después, nos ofrece una ilusión tan intensa de que cada personaje habla con una voz diferente de los demás. Johnson, al observar este rasgo, lo atribuyó a la manera tan exacta en que Shakespeare retrata la naturaleza en general, pero Shakespeare podría haber sentido el impulso de cuestionar la realidad de tal naturaleza. Su misteriosa habilidad para presentar voces de seres imaginarios distintos, consistentes y de apariencia real, emerge de una sensación de realidad que no ha vuelto a tener parangón en la literatura.

Cuando intentamos aislar la conciencia de Shakespeare de la realidad (o de la versión de la realidad de sus obras, si se prefiere), es probable que eso nos deje bastante perplejos. Cuando te enfrentas a *La divina comedia*, la extrañeza del poema te choca, pero el teatro shakespeariano parece al mismo tiempo completamente familiar y también demasiado rico como para asimilarlo todo a la primera. Dante interpreta a los personajes por ti; si eres incapaz de aceptar sus juicios, el poema te abandona. Shakespeare abre de tal modo sus personajes a múltiples

perspectivas que se convierten en instrumentos analíticos para juzgarte. Si eres un moralista, Falstaff te ofende, si eres un anticuado, Rosalinda te descubre; si eres dogmático, Hamlet se te escapará siempre. Y si eres de los que les gusta explicarlo todo, los grandes villanos de Shakespeare te desesperarán. Yago, Edmundo y Macbeth no carecen de razones; les sobran razones, pero casi todas se las imaginan o se las inventan ellos mismos. Igual que los grandes ingeniosos —Falstaff, Rosalinda, Hamlet —, estos monstruos de malevolencia son artistas del yo, o libres artistas de sí mismos, tal como señaló Hegel. A Hamlet, el más fecundo de entre ellos, Shakespeare lo dotó de algo muy parecido a una conciencia de autor, aunque no fuera la del propio Shakespeare. Interpretar a Hamlet se convierte en algo tan difícil como interpretar a aforistas de la altura de Emerson, Nietzsche y Kierkegaard. «Vivieron y escribieron», desearíamos decir, pero Shakespeare encontró una manera de darnos a *Hamlet,* quien escribió esos añadidos que convirtieron *El asesinato de Gonzago* en *La ratonera*. El más asombroso de los logros de Shakespeare consiste en haber sugerido más contextos para explicarnos a nosotros de los que nosotros somos capaces de proponer para explicar a sus personajes.

Para muchos lectores, los límites del arte humano se alcanzan en *El rey Lear,* que, junto con *Hamlet,* parece ser la cota máxima del canon shakespeariano. Mi preferencia personal se inclina por *Macbeth*: nunca soy capaz de superar mi conmoción ante la implacable economía de la obra, su manera de hacer que cada monólogo, cada frase, tenga importancia. Sin embargo, *Macbeth* tiene un solo personaje inmenso, e incluso *Hamlet* está tan dominada por su héroe que todas las demás figuras menores quedan cegadas (igual que nosotros) por su insuperable resplandor. El poder de individualización de Shakespeare es más intenso en *El rey Lear,* y, por extraño que parezca, en *Medida por medida,* dos obras en las que no hay personajes secundarios.

Lear es el centro de los centros de la excelencia canónica, al igual que algunos cantos del *Infierno* o del *Purgatorio* o algunas narraciones tolstoianas, como *Hadji Murad*. Aquí, como en ninguna otra parte, las llamas de la invención arrasan todo contexto y nos ofrecen la posibilidad de lo que podríamos denominar un valor estético primigenio, libre de la historia y la ideología y al acceso de cualquiera que posea la suficiente cultura para leerlo y comprenderlo.

Los partidarios del Resentimiento podrían recalcar que sólo una élite puede alcanzar dicha cultura. Cada vez es más difícil leer a fondo conforme este siglo envejece, y eso es algo que, muy a nuestro pesar, no podemos negar. Ya sea a causa de los medios de comunicación o de otras distracciones de la Edad Caótica, incluso la élite, en su faceta lectora, tiende a perder concentración. Es posible que la lectura atenta no haya terminado con mi generación, pero ciertamente ha quedado eclipsada en la generación siguiente. ¿Tiene eso algo que ver con que yo no tuviera televisión hasta que estuve a punto de cumplir los cuarenta? No puedo estar seguro, aunque a veces me pregunto si el hecho de que la crítica prefiera el contexto por encima del texto no es reflejo de una generación que no tiene paciencia para hacer una lectura profunda. La tragedia de Lear y Cordelia puede transmitirse incluso a espectadores teatrales o lectores superficiales, porque la extrañeza de Shakespeare distraerá casi todos los niveles de atención. Pero adecuadamente escenificada, convenientemente leída, no existirá ninguna inteligencia que sea capaz de responder a todas sus exigencias.

Es muy conocido el hecho de que el Dr. Johnson era incapaz de soportar la muerte de Cordelia: «Hace muchos años quedé tan afectado por la muerte de Cordelia que no sabía si podría soportar volver a leer las últimas escenas de la obra hasta que tuve que revisarlas como editor».

Tal como expresa Johnson, una terrible desolación inunda la escena final de *La tragedia del rey Lear*, un efecto que sobrepasa cualquier escena parecida, ya sea en Shakespeare o en cualquier otro escritor. Quizá Johnson tomó la muerte de Cordelia por una sinécdoque de esa desolación, de la visión del anciano rey, a quien su aflicción ha llevado a la locura, al entrar con Cordelia muerta en sus brazos. Como espectáculo, posee la fuerza de una imagen que invierte todas las expectativas naturales, y es famosa la lectura equivocada que hizo Freud en «El tema de la elección de un cofrecillo» (1913):

> Lear aparece trayendo en brazos el cadáver de Cordelia. Cordelia es la muerte. Si invertimos la situación, se nos hace en el acto comprensible y familiar. Es la diosa de la Muerte, que lleva en sus brazos al héroe muerto en el combate, como la valquiria de la mitología germana. La eterna sabiduría, bajo las vestiduras del hombre primitivo, aconseja al anciano que renuncie al amor y elija la muerte, reconciliándose con la necesidad de morir. [Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres].

A sus cincuenta y siete años, a Freud aún le quedaban veintiséis por vivir, aunque no podía hablar del «héroe» sin adjudicarse el papel a sí mismo. Renunciar al amor, elegir la muerte y reconciliarse con la necesidad de morir es más propio del príncipe Hamlet, pero no encaja con el rey Lear. Los reyes son duros de pelar, en Shakespeare y en la vida real, y Lear es la más grande representación de un rey. Su precursor no es un monarca literario, sino el modelo de todos los gobernantes: Yahvé, el Señor, a no ser que se prefiera considerar a Yahvé un personaje literario que Shakespeare encontró en la Biblia de Ginebra. El Yahvé de J, que domina el fragmento primordial del Génesis, Éxodo y Números, es tan irascible y a veces tan loco como Lear. Lear, imagen de la autoridad paterna, no es el favorito de la critica feminista, que fácilmente le tilda de arquetipo de la coacción patriarcal. Lo que no pueden perdonar es su poder, aunque esté en declive, pues lo interpretan como la unión de dios, rey y padre en un temperamento impaciente. Lo que ellas rechazan es algo que queda implícito en la obra: Lear no es sólo

temido y venerado por todos los personajes que están del lado del bien, es positivamente amado por Cordelia, el Bufón, Gloucester, Eduardo, Kent, Albany y, evidentemente, su pueblo en general. Le debe gran parte de su personalidad a Yahvé, pero es considerablemente más benigno. Su principal defecto en relación con Cordelia es un amor excesivo que exige ser correspondido con un amor también excesivo De entre el amplio espectro de personajes de Shakespeare, Lear es el más apasionado, una cualidad quizá atractiva en sí misma, pero que no casa ni con su edad ni con su posición.

Ni siquiera las interpretaciones más resentidas de Lear, que desmitifican la supuesta capacidad del rey para la misericordia social, abordan su apasionada intensidad, una cualidad compartida por sus hijas, Gonerila y Regania, que carecen de su confuso impulso amoroso. Son lo que su padre habría sido de no haber poseído las cualidades de su hija Cordelia. Shakespeare no realiza ningún intento explícito de justificar la diferencia entre Cordelia y sus hermanas, o el contraste igualmente asombroso entre Eduardo y Edmundo. Pero, con mano maestra, otorga tanto a Cordelia como a Eduardo una obstinación que es mucho mayor que su reticencia compartida. En estos dos personajes verdaderamente cariñosos hay algo que no casa, una terquedad, una fuerza cuyo estribillo es la obstinación. Cordelia, que conoce bien a su padre y a sus hermanas, podía haber prevenido la tragedia con un toque inicial de diplomacia, pero no lo hace. Eduardo adopta un disfraz de mortificación mucho más bajo y degradado de lo estrictamente necesario, y mantiene todos sus disfraces aun cuando podría haberlos desechado mucho antes. Su negativa a descubrir su identidad ante Gloucester hasta justo el momento en que anónimamente da un paso al frente para matar a Edmundo es tan curioso como el rechazo de Shakespeare a dramatizar la escena en que padre e hijo revelan sus identidades y se reconcilian. Oímos la narración

que hace Eduardo de la escena, pero se nos niega la escena misma. Quizá percibimos que Eduardo es el representante personal de Shakespeare en la obra, en contraste con el marlowiano Edmundo. Edmundo es un genio, tan brillante como Yago, pero más frío, la figura más fría de todo Shakespeare. Existe una antítesis entre Edmundo y Lear que yo localizaría como una de las fuentes del incomparable poder estético de la obra, Hay algo intrínsecamente shakespeariano en esta antítesis, algo que al corazón del lector Q del espectador se le escapa y que hace que la obra sea incapaz da bendecirnos, ni a nosotros ni a ella misma. En el centro de la obra literaria de más fuerza con que nunca me he encontrado existe un terrible y deliberado hueco, un vacío cosmológico al que somos arrojados. Una lectura perceptiva de *La tragedia del rey Lear* nos deja con una sensación de haber sido arrojados hacia afuera y hacia abajo, hasta más allá de todos los valores, despojados de todo.

El final de *El rey Lear* rehúye la trascendencia, contrariamente a *Hamlet*, donde parece asomar cuando muere el protagonista. La muerte de Lear es para él una liberación, pero no para los supervivientes: Eduardo, Albany, Kent. Y tampoco para nosotros hay liberación. Lear ha encarnado demasiadas cosas como para que su manera de morir sea aceptable para sus súbditos, y hemos compartido hasta tal extremo los sufrimientos de Lear que no podemos aceptar la «reconciliación con la muerte» de Freud. Quizá Shakespeare mantuvo la muerte de Gloucester fuera de escena para que el contraste entre el agonizante Lear y el agonizante Edmundo conservara toda su intensidad. Edmundo, al intentar revocar su orden de dar muerte a Cordelia y Lear, realiza un supremo esfuerzo para evitar una muerte absurda. Llega demasiado tarde, y ni nosotros ni Edmundo sabemos que pensar de el cuando lo sacan del escenario para morir.

La grandeza de la obra tiene muchísimo que ver con la patriarcal grandeza de Lear, un aspecto humano seriamente deva-

luado en esta época sometida a la crítica del feminismo, el marxismo literario y las diversas escuelas importadas de Paris para la cruzada antiburguesa. Shakespeare es demasiado astuto, sin embargo, para comprometer su arte con las ideas políticas patriarcales, con el cristianismo, o incluso con el absolutismo de su protector, el rey Jaime I, y el resentimiento que feministas, marxistas y demás experimentan hacia Lear se basa, en su mayor parte, en motivos de escasa relevancia. El perplejo y anciano rey toma firme partido por la naturaleza, una naturaleza por completo distinta de la que invoca como diosa el nihilista Edmundo. En esta inmensa obra, Lear y Edmundo no intercambian ni una sola palabra, aunque aparecen juntos en dos escenas importantes. ¿Qué podrían decirse, cuál es el posible diálogo entre el personaje más apasionado de Shakespeare y el más frío, entre uno que todo se lo toma muy a pecho y otro que carece totalmente de escrúpulos?

De acuerdo con la idea que Lear tiene de la naturaleza, Gonerila y Regania son brujas desnaturalizadas, monstruos de las profundidades, y no hay duda de que lo son. Según la idea que tiene Edmundo de la naturaleza, sus dos demoníacas amantes son extraordinariamente naturales. El teatro de Shakespeare no nos permite un término medio. Rechazar a Lear no es una opción estética, por muy en contra que se esté de sus excesos y su extraordinario poder. Aquí Shakespeare se pone de parte de J, cuyo Yahvé demasiado humano posee una fuerza desmesurada que, sin embargo, no podemos eludir. Si queremos una naturaleza humana que no se devore a sí misma, hemos de volvernos hacia la autoridad de Lear, por imperfecta que sea y por muchas concesiones que haga en su dañino poder. Lear no puede curar, ni a sí mismo ni a nosotros, y no puede sobrevivir a Cordelia. Pero muy poca cosa en la obra puede sobrevivirle: Kent, que sólo desea reunirse con su amo en la muerte; Albany, que emula a Lear al abdicar; Eduardo, superviviente apocalíptico,

que evidentemente habla en nombre de Shakespeare y del público al cerrar la obra:

> El peso de esta triste época debemos obedecer,
> decir lo que sentimos, no lo que deberíamos decir:
> El más anciano es el que más ha soportado; nosotros, los jóvenes,
> jamás veremos tanto, ni viviremos tanto tiempo.

Tanto la naturaleza como el estado están heridos de muerte, y los tres personajes supervivientes salen en una marcha fúnebre. Lo que más importa es la mutilación de la naturaleza, y nuestra idea de lo que es o no es natural en nuestras vidas. Tan apabullante es el efecto al final de la obra que todo parece ir en contra de sí mismo. ¿Por qué la muerte de Lear nos afecta simultáneamente de un modo tan intenso y ambivalente?

En 1815, a la edad de sesenta y seis años, Goethe escribió un ensayo sobre Shakespeare en el que intentaba reconciliar sus propias actitudes contradictorias ante el mayor poeta occidental. Goethe había comenzado idolatrando a Shakespeare, pero luego había evolucionado hacia un supuesto «clasicismo» que no acababa de encontrar a Shakespeare del todo satisfactorio, y lo había corregido realizando una versión bastante austera de *Romeo y Julieta*. Aunque, en última instancia, Goethe se pronunciaba a favor de Shakespeare, el experimento es frustrante y esquivo. Contribuyó a asentar la soberanía de Shakespeare en Alemania, pero la ambivalencia de Goethe en relación con un genio poético y dramático superior al suyo le impidió proclamar con toda claridad el interés incomparable y permanente de Shakespeare. Posteriormente, fue Hegel quien, en las conferencias póstumamente publicadas con el título de *La filosofía de las bellas artes*, realizó una perspicaz aproximación a la representación del personaje shakespeariano, que todavía hemos de desarrollar si queremos llegar alguna vez a una crítica digna del autor.

En esencia, Hegel intenta distinguir entre el tipo de personaje de Shakespeare y el de Sófocles y Racine, Lope de Vega y Calderón. El héroe trágico griego debe oponerse a un Poder más elevado y ético con una individualidad, una pasión ética, que se mezcla con aquello a lo que se enfrenta, pues ya forma parte de esa pasión superior. En Racine, Hegel encuentra un trazado de personajes bastante abstracto, en el que cada una de las pasiones esta representada por una pura personificación, de modo que la oposición entre el individuo y ese Poder elevado tiende a ser abstracta. Hegel sitúa a Lope de Vega y a Calderón a un nivel un tanto superior, y aunque también ve en ellos un trazado de personajes bastante abstracto, reconoce en éstos cierta solidez y una sensación de personalidad, aun cuando resulten un tanto rígidos. No tiene a las tragedias alemanas en tan buena consideración: Goethe, a pesar de su temprano shakespearianismo, abandona la caracterización en favor de una exaltación de la pasión, y Schiller es rechazado por haber sustituido la realidad por la violencia. En contra de todos ellos, en una altura saludable, Hegel sitúa a Shakespeare, en el mejor pasaje crítico jamás escrito sobre la representación shakespeariana:

> Cuanto más Shakespeare, en el infinito abrazo de su mundo escénico, procede a desarrollar los límites extremos del mal y la locura más concentra esos personajes en sus limitaciones. Al hacerlo así, sin embargo, les confiere inteligencia e imaginación; y *por medio de la imagen en que ellos, en virtud de esa inteligencia, se contemplan a sí mismos* objetivamente*, como obra de arte, él les hace libres artistas de sí mismos*, y es completamente capaz, mediante la absoluta virilidad y verdad de su caracterización, de despertar nuestro interés por unos criminales, al igual que por los más vulgares y mendaces palurdos y necios. (La cursiva es mía).

Yago, Edmundo y Hamlet se contemplan objetivamente a sí mismos en imágenes forjadas por sus propias inteligencias, y se les otorga la capacidad para verse como personajes dramáticos y artífices estéticos. De este modo se les hace libres artistas de sí mismos, lo que significa que son libres para escribirse a sí mismos, para lograr cambios en su yo. Oyendo casualmente sus propios monólogos y sopesando sus reflexiones, cambian y a

continuación contemplan esa otredad del yo, o la posibilidad de ser ese otro.

Hegel vio lo que hay que ver al reflexionar sobre Shakespeare, pero el aforístico estilo académico de Hegel exige cierta glosa. Consideremos al bastardo Edmundo, el Maquiavelo marlowiano de la tragedia de Lear, como nuestro ejemplo hegeliano. Edmundo es el límite extremo de maldad, la primera representación absoluta de un nihilista que se permite la literatura occidental, y aún sigue siendo la más grande. Y de Edmundo, más incluso que de Yago, procederán los nihilistas de Melville y Dostoievski. Tal como dice Hegel, Edmundo sobresale tanto en imaginación como en intelecto; mucho más que Yago, casi podría rivalizar con el más grande de los antimaquiavelos, Hamlet. En virtud de su supremo intelecto —infinitamente fértil, rápido, frío y certero—, Edmundo proyecta una imagen de sí mismo como bastardo seguidor de la diosa Naturaleza, y por medio de esa imagen se contempla a sí mismo objetivamente como obra de arte. Igual hace Yago antes que él, pero Yago imagina emociones negativas y a continuación siente, incluso sufre, esas emociones. Edmundo es un artista de sí mismo más libre: *no siente nada*.

Ya he apuntado que al héroe trágico, Lear, y al villano principal, Edmundo, no se les permite dirigirse el uno al otro ni un solo momento. Aparecen juntos en dos escenas cruciales, al principio y casi al Final, pero no tienen nada que decirse el uno al otro. De hecho, no pueden intercambiar ni una palabra, pues ninguno puede entablar conversación con el otro ni un solo instante. Lear es todo sentimiento, Edmundo carece de ellos. Cuando Lear brama de furia contra sus hijas «desnaturalizadas», Edmundo, a pesar de toda su inteligencia, no puede comprenderlo, puesto que, para Edmundo, su Comportamiento con Gloucester, al igual que el de Gonerila y Regania con Lear, es «natural». Edmundo, el más natural de los bastardos, se con-

vierte inevitablemente en el objeto de las pasiones peligrosamente rapaces de Gonerila y Regania, y, aunque satisface a ambas, ninguna de las dos le conmueve en absoluto hasta que ve sus cadáveres en escena, en el mismo momento en que él yace agonizando lentamente a causa de la herida mortal infligida por su hermano Eduardo.

Al contemplar la muerte de esos monstruos de las profundidades, Edmundo se enfrenta a la verdadera imagen de sí mismo, y eso le libera para convertirse en el artista absoluto de su yo: «A las dos me prometí; y ahora los tres / en un instante contraeremos matrimonio». El tono es estremecedoramente carente de afecto, la ironía casi incomparable, aunque Webster y otros dramaturgos de la época jacobita intentaron imitarla. La contemplación de Edmundo pasa de la ironía a una tonalidad que puedo experimentar pero apenas clasificar: «¡Con todo, Edmundo fue amado! / Por mi amor la una envenenó a la otra / y después se mató». Está hablando no tanto con Albany y Eduardo como consigo mismo, a fin de poderse oír casualmente. El lenguaje de Shakespeare transmite el desbordamiento del dolor del más sobresaliente de los villanos, pero sólo él lo siente, intensificando la imagen para aumentar la libertad artística que le permite forjar su yo. No oímos orgullo ni asombro, aunque existe cierta perplejidad ante esa idea de sentirse vinculado a alguien, aunque sea a esas dos terribles hermanas.

Hazlitt, con quien comparto mi sobrecogido afecto por Edmundo, destacaba la estimulante falta de hipocresía del personaje. Aquí tampoco hay fingimiento ni simulación por parte de Edmundo. Él se oye a sí mismo, y la voluntad de cambio es su respuesta, que, comprende, va a ser una alteración moral positiva, aunque insista en que su propia naturaleza no está cambiando: «Doy las boqueadas. Algún bien quiero hacer, / a pesar de mi naturaleza». La ironía trágica de Shakespeare exige que esta inversión sea demasiado tardía para poder salvar a Corde-

lia. Y nos quedamos preguntándonos: ¿Por qué Shakespeare representa esta extraordinaria metamorfosis en Edmundo? Tenga o no respuesta dicha pregunta, consideremos el cambio en sí mismo, aun cuando Edmundo lleve a cabo sus planes convencido de que la Naturaleza es su diosa.

¿En qué consiste, en que puede consistir, que a un personaje de ficción se le califique de «libre artista de sí mismo»? Se trata de un fenómeno que no he encontrado en la literatura occidental anterior a Shakespeare. Aquiles, Eneas, Dante el Peregrino, don Quijote, no cambian tras oír por causalidad lo que ellos mismos han dicho, y tampoco, mediante su propio intelecto e imaginación, dan un giro radical a su personalidad. Nuestra convicción, cándida pero estéticamente crucial, de que Edmundo, Hamlet, Falstaff y docenas de otros personajes puedan, digamos, levantarse y salir de sus obras, quizá en contra de los propios deseos de Shakespeare, está relacionada con el hecho de que sean libres artistas de sí mismos. Como ilusión teatral y literaria, como efecto del lenguaje metafórico, esta capacidad de Shakespare no tiene parangón, aunque haya sido imitada universalmente durante casi cuatrocientos años. Esa capacidad no sería posible si no fuera por el soliloquio shakespeariano, prohibido a Racine por la doctrina crítica francesa, que no permitía al actor trágico dirigirse directamente a sí mismo o al público. Los dramaturgos del Siglo de Oro español, Lope de Vega en particular, modelan el soliloquio como un soneto, en una especie de triunfo barroco que va en contra de la interioridad. Y no se puede convertir a un personaje en un libre artista de sí mismo negando la interioridad de ese personaje. No se puede concebir a Shakespeare a la manera barroca, pero entonces la libertad trágica es más un oxímoron shakespeariano que una condición de las obras de Lope, Racine o Goethe.

Uno comprende por qué Cervantes fracasó como escritor de teatro y triunfó como autor de *Don Quijote*. Existe una afinidad

hermética entre Cervantes y Shakespeare: ni don Quijote ni Sancho son libres artistas de sí mismos; se acomodan por completo al universo del juego. Es la singular fuerza de Shakespeare lo que, en héroes y villanos por igual, hace que sus protagonistas trágicos disuelvan las demarcaciones entre el universo de la naturaleza y el del juego. La peculiar autoridad de Hamlet, su convincente asunción de una voz de autor completamente propia, va más allá del hecho de que sea capaz de convertir *El asesinato de Gonzago* en *La ratonera*. En cada momento, la mente de Hamlet es una obra dentro de la obra, porque Hamlet, más que ningún otro personaje de Shakespeare, es un libre artista de sí mismo. Su exaltación y su tormento surgen de igual modo de su continua meditación acerca de su propia imagen. Shakespeare es el centro del canon al menos en parte porque Hamlet lo es. La conciencia introspectiva, libre de contemplarse a sí misma, sigue siendo la más elitista de todas las imágenes occidentales, pero sin ella el canon no es posible, y, para expresarle sin rodeos, nosotros tampoco.

Molière, nacido exactamente seis años antes de la muerte de Shakespeare, escribió y actuó en una Francia todavía no expuesta a la influencia de Shakespeare. En Francia, tras una serie de épocas de mejor y peor acogida, Shakespeare comenzó a tomarse como modelo hacia mediados del siglo XVIII, casi tres generaciones después de la muerte de Molière. Y aunque Shakespeare y Molière poseen una verdadera afinidad, es poco probable que Molière hubiera oído hablar alguna vez de Shakespeare. Les une el temperamento y el estar libres de toda ideología, aun cuando sus tradiciones formales de comedia sean distintas. Voltaire inicia en Francia la tradición de resistencia a Shakespeare en nombre del neoclasicismo y las tragedias de Racine. La tardía llegada del Romanticismo francés tuvo como consecuencia una poderosa influencia de Shakespeare sobre la literatura francesa, particularmente vital en Stendhal y Victor Hugo;

y en el último tercio del siglo xix casi toda la fobia hacia Shakespeare se había desvanecido. Aunque en la actualidad se representa en Francia con no menos frecuencia que Molière y Racine, básicamente ha habido un resurgir de la tradición cartesiana, y Francia conserva una cultura literaria relativamente as-hakespeariana.

Resulta difícil sobrevalorar el continuo efecto de Shakespeare sobre los alemanes, incluso sobre Goethe, tan cuidadoso siempre con sus influencias. Manzoni, el principal novelista de la Italia del siglo xix, es un escritor muy shakespeariano, como lo fue Leopardi. Y, a pesar de las furibundas polémicas de Tolstói y de sus ataques contra Shakespeare, su propia obra depende de la idea shakespeariana del personaje, tanto en sus dos grandes novelas como en su tardía obra maestra, la novela corta *Hadji Murat*. Es manifiesto que Dostoievski debe sus grandes nihilistas a sus precursores shakespearianos, Yago y Edmundo, mientras que Pushkin y Turguéniev se hallan entre los más atinados críticos de Shakespeare del siglo xix. Ibsen se esforzó prodigiosamente en esquivar a Shakespeare, pero no lo consiguió, por suerte para él. Quizá todo lo que Peer Gynt y Hedda Gabler tengan en común sea su intensidad shakespeariana, su inspirada capacidad para cambiar oyéndose casualmente a sí mismos.

España, hasta la época moderna, había tenido poca necesidad de Shakespeare. Las principales figuras del Siglo de Oro español —Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, Fernando de Rojas, Góngora— aportaron a la literatura española una exuberancia barroca que ya era un tanto shakespeariana y romántica. El famoso ensayo de Ortega sobre Shylock y el libro de Madariaga sobre *Hamlet* son los primeros textos a tener en cuenta; ambos llegan a la conclusión de que la era de Shakespeare es también la era de España. Por desgracia, se ha perdido la obra *Cardenio*, en la que Shakespeare y Fletcher ha-

bían trabajado juntos traduciendo un relato de Cervantes para el público inglés; pero muchos críticos han advertido las afinidades entre Cervantes y Shakespeare, y uno de mis más permanentes deseos es que surja un dramaturgo de genio capaz de subir al mismo escenario a don Quijote, a Sancho y a Falstaff.

La influencia de Shakespeare en nuestra Era Caótica no ha perdido vigencia, en particular sobre Joyce y Beckett. Tanto *Ulises* como *Fin de partida* son esencialmente representaciones shakespearianas, y cada una de ellas evoca a Shakespeare de una manera distinta. En el Renacimiento norteamericano, Shakespeare estuvo palmariamente presente en *Moby Dick* y en *Hombres representativos* de Emerson, aunque actuó con más sutileza sobre Hawthorne. Es imposible limitar la influencia de Shakespeare, pero no es esa influencia lo que hace que el canon occidental se centre en él. Si puede decirse de Cervantes que inventó la ironía literaria de la ambigüedad que triunfa de nuevo en Kafka, Shakespeare puede ser considerado el escritor que inventó la ironía emotiva y cognitiva de la ambivalencia tan característica de Freud. Cada vez me sorprende más observar cómo, en presencia de Shakespeare, se desvanece la originalidad de Freud, pero eso no habría sorprendido a Shakespeare, quien comprendió cuán sutil es la frontera que distingue la literatura del plagio. El plagio es una distinción legal, no literaria, al igual que lo sacro y lo laico constituyen una distinción política y religiosa, y ni por asomo son categorías literarias.

Sólo un puñado de escritores occidentales poseen un verdadero carácter universal: Shakespeare, Dante, Cervantes, quizá Tolstói. Goethe y Milton han palidecido a causa del cambio cultural; Whitman, tan popular en la superficie, es hermético en su núcleo; Molière e Ibsen todavía se representan, pero siempre después de Shakespeare. Dickinson es asombrosamente difícil a causa de su originalidad cognitiva, y Neruda no llega a ser el populista brechtiano y shakespeariano que probable-

mente pretendió. El universalismo aristocrático de Dante anunció la era de los más grandes escritores occidentales, desde Petrarca a Hölderling pero sólo Cervantes y Shakespeare alcanzaron una completa universalidad y fueron autores populistas en la más aristocrática de las eras. Quien más se acerca a la universalidad en la Era Democrática es el milagro imperfecto de Tolstói, al mismo tiempo aristocrático y populista. En nuestra época caótica, Joyce y Beckett son quienes más se le acercan, pero las barrocas elaboraciones del primero y los barrocos silencios del segundo frenan su camino a la universalidad. Proust y Kafka poseen la extrañeza de Dante en sus sensibilidades. Estoy de acuerdo con Antonio García-Berrio cuando hace de la universalidad la cualidad fundamental del valor poético. El único papel de Dante ha sido centrar el canon para otros poetas. Shakespeare, en compañía de *Don Quijote,* sigue centrando el canon para un espectro más amplio de lectores. Quizá podamos ir más lejos; para Shakespeare necesitamos un término más borgiano que universalidad. Al mismo tiempo todos y ninguno, nada y todos, Shakespeare es el canon occidental.

3. LA EXTRAÑEZA DE DANTE: ULISES Y BEATRIZ

Los neohistoricistas y sus resentidos aliados han intentado rebajar y dispersar a Shakespeare con el objetivo de destruir el canon disolviendo su centro. Curiosamente, Dante, el segundo centro, como si dijéramos, no se halla sometido a tan violento ataque, ni aquí ni en Italia. Sin duda llegará el asalto, puesto que los diversos multiculturalistas tendrían difícil encontrar un gran poeta más censurable que Dante, cuyo espíritu fiero y poderoso es políticamente incorrecto hasta el más alto grado, Dante es el más agresivo y polémico de todos los escritores importantes de Occidente, y a este respecto hasta Milton se le queda pequeño. Al igual que este, Dante era un partido político y una secta de un solo miembro. Su intensidad herética ha sido enmascarada por el comentario erudito, que incluso en sus ejemplos más afortunados le trata como si *La divina comedia* fuera esencialmente un San Agustín versificado. Pero es mejor comenzar señalando su extraordinaria audacia, que no tiene parangón en toda la tradición de la supuesta literatura cristiana, incluyendo a Milton.

Ninguna otra obra de la literatura occidental, en el largo intervalo que va desde el Yahvista y Homero hasta Joyce y Beckett, es tan sublimemente escandalosa como la exaltación que Dante hace de Beatriz, que, de ser una imagen de deseo, se sublima hasta alcanzar una categoría angelical y convertirse en un elemento crucial en la jerarquía de salvación de la Iglesia. Puesto que Beatriz, inicialmente, importa solamente como un

instrumento de la voluntad de Dante, su apoteosis también implica que así lo ha elegido Dante. Su poema es una profecía y asume la función de un tercer Testamento de ningún modo subordinado al Antiguo o al Nuevo. Dante no reconocerá que la *Comedia* es una ficción, *su* suprema ficción. Por contra, el poema es la verdad, universal y atemporal. Lo que Dante el Peregrino ve y dice en la narración de Dante tiene por meta convencernos a perpetuidad de que Dante es un punto de referencia tanto poético como religioso. Los gestos de humildad del poema, por parte del poeta o del peregrino, impresionan a sus eruditos, pero son bastante menos convincentes que la subversión de todos los demás poetas que lleva a cabo el poema, y que su insistencia en mostrar el potencial apocalíptico de Dante.

Estas observaciones, me apresuro a explicar, se dirigen contra un gran sector de eruditos de Dante, en absoluto contra el propio Dante. No veo cómo podemos separar la abrumadora capacidad poética de Dante de sus ambiciones espirituales, que son inevitablemente idiosincrásicas y quedan exentas de ser consideradas blasfemas sólo porque Dante ganó su apuesta con el futuro una generación después de su muerte. Si la *Comedia* no fuera el único auténtico rival poético de Shakespeare, Beatriz sería una ofensa para la Iglesia, e incluso para los literatos católicos. El poema tiene demasiada fuerza como para repudiarlo; para un poeta neocristiano como T. S. Eliot, la *Comedia* se convierte en otra Escritura, un Novísimo Testamento que constituye un suplemento de la Biblia cristiana. Charles Williams —un gurú para neocristianos como Eliot, C. S. Lewis, W. H. Auden, Dorothy L. Sayers, R. R. Tolkien y otros— llegó al extremo de afirmar que el credo atanasio, «la asunción del hombre en Dios», no recibió su completa expresión hasta Dante. La Iglesia tuvo que esperar a Dante, y a la figura de Beatriz.

Lo que Williams subraya en su apasionado estudio, *La figura de Beatriz* (1943), es el gran escándalo del logro de Dante: la in-

vención más espectacular del poeta es Beatriz. Ni un solo personaje de Shakespeare, ni siquiera el carismático Hamlet ni el divino Lear, puede compararse con Beatriz en cuanto que invención de formidable atrevimiento. Sólo el Yahvé de J o el Jesús del Evangelio de Marcos son representaciones de Dios más sorprendentes o exaltadas. Beatriz es la firma de la originalidad de Dante, y el hecho de colocarla en el mismísimo engranaje de la maquinaria cristiana de salvación es el acto más audaz del poeta a la hora de transformar su fe heredada en algo mucho más propio.

Los estudiosos de Dante inevitablemente repudian tales afirmaciones, pero viven hasta tal punto bajo la sombra de su tema que tienden a no ser plenamente conscientes de la extrañeza de *La divina comedia*. Sigue siendo la más misteriosa de todas las obras literarias con que puede encontrarse un lector ambicioso, y sobrevive tanto a su traducción como a la abundante colección de estudios que la han glosado. Todo lo que permite que un lector corriente lea la *Comedia* resulta de cualidades del espíritu de Dante que tienen poco que ver con lo que generalmente se considera una persona devota. En última instancia, Dante no tiene nada verdaderamente positivo que decir acerca de sus precursores o contemporáneos poéticos, y su utilización de la Biblia es extraordinariamente escasa, si exceptuamos los Salmos. Es como si considerara que el rey David, ancestro de Cristo, fue el único predecesor digno de él, el único poeta firmemente capaz de expresar la verdad.

El lector que se acerque por primera vez a Dante comprenderá rápidamente que no existe ningún otro autor laico que esté tan absolutamente convencido de que su propia obra es la verdad, la única verdad importante de este mundo. Milton, y quizá el último Tolstói, se acercan a las acérrimas convicciones de Dante de ser una persona justa, pero ambos también reflejan realidades encontradas y expresan unas ideas que nadie más

comparte. Dante es tan intenso —retórica, psicológica y espiritualmente— que empequeñece esa seguridad en sí mismo. La teología no es su soberano, sino su recurso, un recurso entre muchos. Nadie puede negar que Dante cree en lo sobrenatural, que es cristiano y teólogo, o al menos un alegorista teológico. Pero todas las ideas e imágenes recibidas sufren extraordinarias transformaciones en Dante, el único poeta que en originalidad, inventiva y fecundidad extraordinaria rivaliza con Shakespeare. Un lector que lea atentamente por primera vez a Dante, en una traducción en *terza rima* tan lograda como la de Laurence Binyon o en la lúcida versión en prosa de John Sinclair, pierde una enormidad al no poder leer el poema italiano, pero todo un cosmos permanece en el texto. Sin embargo, lo que más cuenta es la extrañeza y la sublimidad de lo que permanece, la absoluta singularidad de la fuerza de Dante, con la sola excepción de Shakespeare. Al igual que en Shakespeare, encontramos en Dante una suprema fuerza cognitiva combinada con una inventiva que en la práctica no tiene límites.

Cuando uno lee a Dante o a Shakespeare, experimenta los límites del arte, y entonces descubre que los límites se han roto o se han ampliado. Dante traspasa todas las limitaciones de un modo mucho más personal y manifiesto que Shakespeare, y si cree más en lo sobrenatural que éste, trasciende la naturaleza de un manera tan propia como singular y característico es el naturalismo de Shakespeare. Donde los dos poetas se desafían mutuamente es en sus representaciones del amor, y con ello volvemos a la figura que encarna para Dante el principio y el final del amor: Beatriz.

La Beatriz de la *Comedia* ocupa una posición en la jerarquía celestial que resulta difícil de comprender. No hay líneas maestras que nos ayuden a entenderlo; no hay nada en la doctrina que exija la exaltación de esta concreta mujer florentina de la que Dante cae enamorado para siempre. El comentario más

irónico a ese enamoramiento lo realiza Jorge Luis Borges en «El encuentro en un sueño» (*Nueve ensayos dantescos*, 1982):

> Enamorarse es crear una religión cuyo dios es falible. Que Dante profesaba una admiración idólatra por Beatriz es una verdad que no cabe contradecir; que en una ocasión ella se burló de él y en otra le desairó son hechos que registra *Vita nuova*. Hay quien mantiene que estos hechos son imágenes de otros; ello, de ser así, reforzaría aún más nuestra certidumbre de un amor desdichado y supersticioso.

Borges, al menos, devuelve a Beatriz a su condición original de «encuentro ilusorio» y a su enigmática otredad para todos los lectores de Dante: «Infinitamente existió Beatriz para Dante; Dante existió muy poco, quizá nada en absoluto, para Beatriz. Nuestra piedad, nuestra veneración, hace que olvidemos esa desarmonía digna de lástima, que fue inolvidable para Dante».

Poco importa que Borges proyecte su pasión irónicamente absurda por Beatrice Viterbo (ver su relato cabalístico «El Aleph»). Lo que astutamente subraya es la escandalosa desproporción entre lo que Dante y Beatriz pudieron experimentar juntos (casi nada) y la visión de Dante de su apoteosis mutua en el *Paraíso*. La desproporción es el camino regio de Dante a lo sublime. Al igual que Shakespeare, es capaz de conseguir cualquier cosa que se proponga, pues ambos poetas trascienden los límites de los demás poetas. La convincente ironía (o alegoría) de la obra de Dante es que él afirma aceptar los límites al tiempo que los viola. Todo lo que es vital y original en Dante resulta arbitrario y personal, y aun con todo es presentado como la verdad, en consonancia con la tradición, la fe y la racionalidad. De modo casi inevitable, se le lee erróneamente hasta que se confunde con lo normativo, y al final nos enfrentamos a un triunfo que quizá Dante no habría recibido con los brazos abiertos. El Dante teológico de los modernos eruditos norteamericanos es una mezcla de Agustín, Tomás de Aquino y compañía. Se trata de un Dante doctrinal, tan abstrusamente docto

y tan asombrosamente devoto que sólo pueden comprenderlo cabalmente sus estudiosos norteamericanos.

Los verdaderos canonizadores de Dante son la progenie de escritores a que da lugar, y que no siempre son una mezcolanza abiertamente devota: Petrarca, Boccaccio, Chaucer, Shelley, Rossetti, Yeats, Joyce, Pound, Eliot, Borges, Stevens, Beckett. Casi lo único que tienen en común esa docena de autores *es* Dante, aunque se convierte en doce Dantes distintos en su supervivencia poética. Se trata de algo completamente normal en un escritor de su fuerza; hay casi tantos Dantes como Shakespeares. Mi propio Dante se desvía cada vez más de lo que se ha convertido en el Dante eminentemente ortodoxo de la moderna crítica y erudición norteamericanas, representada por T. S. Eliot, Francis Fergusson, Erich Auerbach, Charles Singleton y John Freccero. Una tradición alternativa aparece en la línea italiana inaugurada por el pensador napolitano Vico, y se prolonga en el poeta romántico Foscolo y el crítico romántico Francésco de Sanctis, culminando en el esteta Benedetto Croce. Si se combina esta tradición italiana con algunas observaciones de Ernst Robert Curtius, el eminente estudioso alemán, surge una alternativa al Dante de Eliot-Singleton-Freccero, y tenemos un poeta profético en lugar de un alegorista teológico.

Vico exageró espléndidamente su punto de vista al declarar que «de haber hecho caso omiso de la filosofía escolástica y latina, habría sido un poeta aún más grande, y quizá la lengua toscana habría servido para situarle el nivel de Homero». Sin embargo, la opinión de Vico resulta estimulante cuando uno vaga por los sombríos bosques de los alegoristas teológicos, donde la característica sobresaliente de la *Comedia* se convierte en la conversión supuestamente agustiniana de la poesía a la fe, una fe que subsume y subordina la imaginación. Ni Agustín ni Tomás de Aquino consideraron que la poesía fuera poco más que un juego infantil, algo que había que abandonar tarde o

temprano, como todo lo que es infantil. ¿Qué habrían pensado de la Beatriz de la *Comedia*? Curtius observa sagazmente que Dante no la presenta sólo como su medio de salvación, sino como un intermediario universal al alcance de todo aquel que tenga un corazón generoso. La conversión de Dante es a Beatriz, no a Agustín, y Beatriz envía como guía de Dante a Virgilio, no a Agustín.

No hay duda de que Dante prefiere a Beatriz, su propia creación, a la alegoría de los otros teólogos, y tampoco hay duda de que Dante no desea trascender su propia poesía. Agustín y Tomás de Aquino tienen la misma relación con la teología de Dante que Virgilio y Cavalcanti con la poesía de Dante: todos los precursores quedan empequeñecidos por el poeta-teólogo, el profeta Dante, que es el autor del testamento definitivo, la *Comedia*. Si se quiere leer la *Comedia* como una alegoría de los teólogos, hay que comenzar por el único teólogo que verdaderamente le importaba a Dante: el propio Dante. La *Comedia*, al igual que todas las grandes obras canónicas, destruye la distinción entre texto sagrado y laico. Y Beatriz es ahora, para nosotros, la alegoría de la fusión de lo sagrado y lo laico, la unión de la profecía y el poema.

Las características más destacables de Dante como poeta y como persona son el orgullo antes que la humildad, la originalidad antes que el tradicionalismo, la desmesura o el apasionamiento antes que la contención. Su actitud profética es de iniciación antes que de conversión, por adoptar una sugerencia de Paolo Valesio, quien acentúa los aspectos herméticos o esotéricos de la *Comedia*. No eres convertido por Beatriz o a Beatriz; el viaje hacia ella es una iniciación porque Beatriz es, tal como Curtius señaló por primera vez, el centro de una gnosis íntima que nada tiene que ver con la Iglesia universal. Después de todo, quien envía a Beatriz a Dante es Lucía, una santa siciliana casi totalmente desconocida, tanto que los estudiosos de Dante

son incapaces de decir por que Dante la eligió a ella. John Freccero, el mejor crítico vivo de Dante, nos dice: «En cierto sentido, el propósito de todo el viaje es escribir el poema, alcanzar la posición de privilegio de Lucía, y de todos los bienaventurados».

Sí, pero ¿por qué Lucía? Pregunta a la que no se puede responder: ¿Y por qué no? Lucía de Siracusa vivió y sufrió martirio mil años antes de Dante, y habría quedado totalmente olvidada si no tuviera una importancia esotérica para el poeta y su poema. Pero nada sabemos de esa importancia; ni siquiera sabemos qué excelsa alma femenina decidió que Lucía fuera enviada a Beatriz. Esta «dama del cielo» suele identificarse con la Virgen María, pero Dante no la nombra. Lucía es denominada «la enemiga de toda crueldad», presumiblemente un atributo compartido por todas las damas del cielo. «Gracia iluminadora» es la abstracción que los estudiosos de Dante suelen adjudicar a Lucía; pero eso tampoco es una cualidad exclusiva de una determinada mártir siciliana cuyo nombre significa «luz». Insisto en este punto para subrayar cómo Dante insiste en ser sublimemente arbitrario. Hay algo oculto en la *Comedia*; no se puede negar que el poema tiene sus aspectos herméticos, y no se puede considerar de importancia secundaria el que Beatriz sea el centro de todos ellos. Siempre regresamos a la figura de Beatriz al leer la *Comedia,* no tanto porque ella sea una especie de Cristo, sino porque es el objeto ideal del deseo sublimado de Dante. Ni siquiera sabemos si la Beatriz de Dante tuvo existencia histórica. Si fue así, y puede identificarse con la hija de un banquero florentino, poco importa en el poema. La Beatriz de la *Comedia* importa no sólo porque es una alusión a Cristo, sino porque se trata de la proyección idealizada de la propia singularidad de Dante, el punto de vista de su obra como autor.

Permitidme ser lo suficientemente blasfemo como para relacionar a Cervantes con Dante, para así poder comparar a sus

dos heroicos protagonistas: don Quijote y Dante el Peregrino. La Beatriz de don Quijote es la encantada Dulcinea del Toboso, su visionaria transfiguración de una campesina, Aldonza Lorenzo. La hija del banquero, Beatrice Portinari, guarda la misma relación con la Beatriz de Dante que Aldonza con Dulcinea. Cierto, la jerarquía de don Quijote es laica: Dulcinea ocupa su lugar en el cosmos de Amadís de Gaula, Palmerín de Inglaterra, el Caballero del Sol y otros próceres similares de la caballería mitológica, mientras que Beatriz asciende al reino de San Bernardo, San Francisco y Santo Domingo. Si uno prefiere la poesía a la doctrina, no se trata necesariamente de una diferencia. Los caballeros andantes, como los santos, son metáforas de un poema dentro de ese poema, y la celestial Beatriz, en términos del catolicismo institucional e histórico, posee la misma categoría o realidad que la encantada Dulcinea. Pero el triunfo de Dante es hacer que mi comparación parezca un tanto blasfema.

Quizá Dante era realmente ortodoxo y devoto, pero Beatriz es su figura, y no la de la Iglesia; ella es parte de una gnosis privada, de cómo el poeta altera el plan de salvación. Una «conversión» a Beatriz puede ser lo suficientemente agustiniana, pero no se puede decir que sea una conversión a San Agustín, lo mismo que una devoción por Dulcinea del Toboso no es un acto de adoración dirigido a Iseult de las Manos Blancas. Dante fue más insolente, agresivo, orgulloso y audaz que ningún otro poeta, anterior o posterior. Adaptó la Eternidad a su punto de vista, y tiene muy poco en común con toda la caterva del exégetas devotamente eruditos. Si está todo en Agustín o en Tomás de Aquino, entonces leamos a Agustín o a Aquino. Pero Dante quería que leyéramos a Dante. No compuso su poema para iluminar verdades heredadas. La *Comedia* pretende ser la verdad, y me inclino a pensar que desteologizar a Dante está tan fuera de lugar como teologizarlo.

Cuando el agonizante don Quijote se arrepiente de su locura heroica, regresa a su identidad original como Alonso Quijano el Bueno, y da gracias a Dios por haberse convertido a tan devota cordura. Todos los lectores se unen a la protesta de Sancho: «No se muera vuestra merced señor mío, sino tome mi consejo, y viva muchos años… Quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora doña Dulcinea desencantada, que no haya más que ver». Cuando acaba el poema de Dante, ningún Sancho se une al lector en la esperanza de que las facultades del poeta estén a la altura de la magnífica fantasía del cielo cristiano. Supongo que hay lectores que buscan en *La divina comedia* un tránsito al amor divino que mueve el sol y los demás astros, pero la mayoría de nosotros buscamos en ella al propio Dante, la personalidad poética y el personaje dramático que ni siquiera John Milton puede igualar. Nadie quiere transmutar la *Comedia* en *Don Quijote*, pero un toque de Sancho podría haber suavizado incluso al Peregrino de la Eternidad, y quizá haber recordado a los estudiosos que la ficción es ficción, aun cuando ella misma se crea otra cosa.

Pero ¿qué tipo de ficción es Beatriz? Si ella es como insistía Curtius, una emanación de Dios, entonces Dante pretendía algo que no sabemos descifrar, aunque intuyamos que está ahí. La revelación de Dante apenas puede ser calificada de privada, al igual que la de Blake, pero no porque sea menos original que la de éste. Es más original, y es pública porque constituye un logro literario; no hay nada en la literatura occidental, exceptuando las obras cumbres de Shakespeare, que alcance tal plenitud expresiva. Dante, el más singular e indomable de todos los temperamentos supremamente refinados, se convirtió en un personaje universal no absorbiendo la tradición, sino sometiéndola hasta que encajó en su propia naturaleza. Por una ironía que trasciende cualquier cosa parecida, la fuerza de usurpación de Dante ha dado como resultado que, en un sentido o en

otro, siempre se le malinterprete. Si la *Comedia* es una profecía, entonces sus estudiosos sienten la tentación de leerla mediante la iluminación de la tradición agustiniana. ¿Dónde se va a encontrar si no la pertinente interpretación de la revelación cristiana? Incluso un intérprete tan sutil como John Freccero en ocasiones cae en la conversión de la poética, como si sólo Agustín pudiera representar un paradigma del autodominio. Una «novela del yo» como la *Comedia* debe, de este modo, originarse en las *Confesiones* de Agustín. Con una intensidad mucho mayor que los románticos, que le veneraron e imitaron, Dante inventa su propio origen y controla su yo con su propia figura conversiva, Beatriz, que no me parece un personaje muy agustiniano. ¿Puede Beatriz ser el objeto de deseo, aunque sublimado, en una narración de conversión agustiniana? De manera muy elocuente, Freccero dice que, para Agustín, la historia es el poema de Dios. ¿Es la historia de Beatriz un poema lírico escrito por Dios? Puesto que yo mismo soy aficionado a encontrar la voz de Dios en Shakespeare, Emerson o Freud, según mis necesidades, no tengo ninguna dificultad en considerar divina la *Comedia* de Dante. Sin embargo, yo no hablaría de las divinas *Confesiones,* pues en Agustín no oigo la voz de Dios. Ni tampoco estoy convencido de que Dante llegara a oír ninguna voz que no fuera la suya. De un poema que se prefiere a sí mismo antes que a la Biblia también se puede decir, por definición, que se prefiere a sí mismo antes que a Agustín.

Beatriz es el *conocimiento* de Dante, según Charles Williams, quien no sentía simpatía por el gnosticismo. Por conocimiento quería dar a entender el camino que va desde Dante, el que conoce, hasta Dios, el conocido. Sin embargo, Dante no pretendió que Beatriz fuera sólo su conocimiento. Su poema no sostiene que cada uno de nosotros puede encontrar un conocimiento solitario, sino que Beatriz va a desempeñar un papel universal para todos aquellos que consigan encontrarla, pues es de presu-

mir que la intercesión de Beatriz en favor de Dante, vía Virgilio, va a ser única. El mito de Beatriz, aunque es la principal invención de Dante, existe sólo dentro de su poesía. Su extrañeza no puede verse del todo, porque no conocemos ninguna figura comparable a Beatriz. La Urania de Milton, su musa celestial en *El paraíso perdido*, no es una persona, y Milton nos advierte que lo importante de ella es su significado, no su nombre. Shelley, imitando a Dante, celebró a Emilia Viviani en su *Epipsychidion*, pero la pasión del poeta romántico acabó sucumbiendo, y la Signora Viviani, con el tiempo, se convirtió en «un pequeño demonio pardusco» para su desilusionado amante.

Para recuperar algo de la extrañeza de Dante precisamos ver cómo trata a una figura universal. Ningún personaje literario occidental es tan recurrente como Odiseo, el héroe homérico más conocido por su nombre latino, Ulises. De Homero a Nikos Kazantzakis, la figura de Odiseo / Ulises sufre extraordinarias modificaciones en Píndaro, Sófocles, Eurípides, Horacio, Vigilio, Ovidio, Séneca, Dante, Chapman, Calderón, Shakespeare, Goethe, Tennyson, Joyce, Pound y Wallace Stevens, entre muchos otros. W. B. Stanford, en su admirable estudio *El tema de Ulises* (1963), cita el tratamiento tibio pero negativo que le da Virgilio en oposición a la manera positiva en que Ovidio se identifica con Ulises, en un contraste que plantea las dos principales posturas que siempre encontraremos enfrentadas en las metamorfosis de este héroe, o héroe-villano. El Ulises de Virgilio se convertirá en el de Dante, aunque transformado de tal modo que el retrato bastante evasivo de Virgilio tiende a desvanecerse. Poco dispuesto a condenar directamente a Ulises, Virgilio transfiere esa tarea a sus personajes, que identifican al héroe de la *Odisea* con la astucia y el engaño. Ovidio, un exiliado y un tenorio, se confunde con Ulises en una identidad compuesta a fin de legarnos la idea, ahora ya asentada, de que Ulises fue el primero de los grandes mujeriegos errantes.

En el Canto 26 del *Infierno* Dante creó la versión más original de Ulises que tenemos, en la que no busca su hogar y a su mujer en Ítaca, sino que se separa de Circe a fin de romper todos sus lazos y enfrentarse a lo desconocido. La tierra ignota de Hamlet, de cuyos dominios ningún viajero regresa, se convierte en el terco destino del más impresionante de todos los héroes ávidos de perdición. Hay un extraordinario pasaje en *Infierno* 26 que resulta difícil de asimilar. Ulises y Dante se hallan en relación dialéctica, pues Dante teme la profunda identificación entre él mismo como poeta (no como peregrino) y Ulises como viajero transgresor. Puede que este miedo no sea plenamente consciente, aunque Dante debe de experimentarlo de algún modo, pues retrata a Ulises como alguien movido por el orgullo, y no ha existido jamás poeta más orgulloso que Dante, ni siquiera Píndaro, Milton, Victor Hugo, Stefan George o Yeats. Los estudiosos quieren oír a Beatriz o a diversos santos hablar en nombre de Dante, pero ni ella ni ellos comparten el acento del poeta. La voz de Ulises y la de Dante están peligrosamente próximas, y puede que ése sea el motivo de que la explicación de Virgilio, cuando dice que el griego podría desdeñar la voz del poeta italiano, no resulte del todo convincente. Tampoco Dante se permite ninguna reacción ante el magnífico discurso que escribe para Ulises, en forma de voz que habla desde las llamas [transcribimos aquí y en adelante la versión de Ángel Crespo]:

Cuando
de Circe me alejé, que me guardara
por más de un año cerca de Gaeta,
antes de que así Eneas la llamara,
ni el halago de un hijo, ni la inquieta
piedad de un padre viejo, ni el amor
que debía a Penélope discreta,
dentro de mí vencieron al ardor
de conocer el mundo y enterarme
de los vicios humanos, y el valor;

quise por altamar aventurarme
con sólo un leño y con la fiel compaña
que jamás consintió en abandonarme.
Una costa y la otra vi hasta España
y Marruecos, y la isla de los Sardos
y otras que el mismo mar rodea y baña.
Cuando estábamos ya viejos y tardos,
al estrecho llegamos donde había
Hércules elevado los resguardos
que al navegante niegan la franquía.
Sevilla a mi derecha se quedaba
y Ceuta al otro lado se veía.
«Oh hermanos, que llegáis», yo les hablaba,
«tras de cien mil peligros a Occidente,
cuando de los sentidos ya se acaba
la vigilia, y es poco el remanente,
negaros no queráis a la experiencia
de ir tras el sol por ese mar sin gente.
Considerad», seguí, «vuestra ascendencia:
para vida animal no habéis nacido,
sino para adquirir virtud y ciencia».
A mis hombres de tal suerte he movido,
con mi corta oración, a la jornada
que no podría haberlos contenido;
le volvimos la popa a la alborada,
del remo hicimos ala al loco vuelo
y a la izquierda la nave fue guiada.
Del otro polo ya veía el cielo
por la noche, y el nuestro había bajado
y no se alzaba del marino suelo.
Cinco veces se había iluminado
y apagado la esfera de la luna
después del noble rumbo haber tomado,
cuando mostróse una montaña, bruna
por la distancia; y se elevaba tanto
que tan alta no vi jamás ninguna.
Nuestra alegría se convierte en llanto,
pues de la nueva tierra un viento nace
que del leño sacude el primer canto;

con las aguas tres veces girar le hace
y a la cuarta la popa es elevada,
se hunde la proa —que a otro así le place–
y nos cubre por fin la mar airada.

¿Provoca este extraordinario discurso, en el lector corriente, una reflexión como la siguiente, escrita por el más clarividente de los estudiosos de Dante?: «Lo que separa la definitiva muerte por agua de Ulises del bautismo de Dante a la muerte y su subsiguiente resurrección es la incidencia de Cristo en la historia, es decir, la gracia, la incidencia de Cristo en el alma individual».

Seguramente, un pasaje infinitamente menos intenso podría suscitar esa misma reflexión con igual justicia. Existe una desproporción entre una doctrina o una fe que sólo acepta el asentimiento y un texto poético que no tiene rival. Hay algo totalmente erróneo en una lectura de Dante que cede toda la autoridad a la doctrina cristiana, aun cuando el propio Dante sea en parte responsable de dicho reduccionismo. En la estructura del Infierno de Dante nos hallamos en el octavo nivel del octavo círculo, es decir, no muy lejos de Satanás. Ulises es un consejero fraudulento, principalmente a causa de su maña y astucia en la caída de Troya, predecesora de Roma e Italia, tal como consignó Virgilio. Dante no le habla a Ulises porque, en cierto sentido, él es Ulises; para escribir la Comedia hay que trazar el rumbo en un mar inexplorado. Y con gran claridad Dante nos dice que no consentirá que Ulises prosiga su relato: la muerte de Aquiles, el caballo de Troya, el robo del Paladio, todo son motivos para la condena del viajero.

El último viaje no entra en esa categoría, a pesar de sus consecuencias. Inflamado, Dante se inclina hacia la llama de Ulises con ansia, con un anhelo de conocimiento. El conocimiento que recibe es el de la pura búsqueda, hecha a expensas de hijo, esposa y padre. La búsqueda es, entre muchas otras cosas, una

metáfora del propio orgullo y obstinación de Dante a la hora de prolongar su exilio de Florencia, rechazando unas condiciones que le habrían permitido volver con su familia. Comer el pan salado de 030, bajar unas escaleras que no son las tuyas, es el precio pagado por esa búsqueda. Ulises está dispuesto a pagar un precio aún más extremo. ¿Qué experiencia está más cercana a la de Dante: la triunfante conversión de Agustín o el último viaje de Ulises? La leyenda nos cuenta que a Dante le señalaban por la calle como el hombre que, de algún modo, había regresado de un viaje al Infierno, como si fuera una especie de chamán. Podemos deducir que él creía en la realidad de sus visiones; un poeta de tal energía que se consideraba un verdadero profeta no habría considerado su descenso al Infierno una simple metáfora. Su Ulises habla con una absoluta dignidad y un patetismo terrible: no es el *pathos* de la condenación, sino el orgullo del que sabe que el orgullo y el valor no son suficientes.

El Eneas de Virgilio es un tanto mojigato, y en eso convierten los estudiosos a Dante, o lo harían si pudieran. Pero él no es Eneas; es feroz, egocéntrico e impaciente como su Ulises, y al igual que a su Ulises le quema el deseo de estar en todas partes, de ser distinto. La distancia que le separa de su doble es mayor, presumiblemente, cuando hace que Ulises hable tan conmovedoramente de «cuando de los sentidos ya se acaba / la vigilia, y es poco el remanente». Deberíamos recordar que Dante, fallecido a los cincuenta y seis años, deseó vivir otro cuarto de siglo, pues en su *Convivio* fijó la edad perfecta para morir a los ochenta y uno. Sólo entonces habría sido un hombre completo, y su profecía quizá habría quedado cumplida. Admitiendo que Ulises zarpe hacia ese «mar sin gente», y que los viajes cósmicos de Dante sean hacia tierras pobladas de muertos, existe cierta diferencia entre esos dos exploradores, y Ulises es ciertamente el más extremo. Cuando menos, el explorador de Dante es un héroe-villano, de la misma estirpe que el Ahab de Melvi-

lle, otro hombre impío y divino. Un héroe gnóstico o neoplatónico es muy distinto de un héroe cristiano, pero la imaginación de Dante no siempre es estimulada por el heroísmo cristiano, a menos que esté elogiando a su propio ancestro que participó en las cruzadas, Cacciaguida, quien le devuelve sobradamente las flores con una abrumadora alabanza del valor y audacia de su descendiente. Éste es el estribillo de la visión que Dante ofrece de Ulises: admiración, sentimiento de camaradería, orgullo familiar. Se saluda a un espíritu gemelo, aunque resida en el Octavo Círculo del Infierno. Es Ulises quien juzga que su viaje final fue un «loco vuelo», presumiblemente en contraste con el vuelo de Dante guiado por Virgilio.

Visto estrictamente como un poema, ningún vuelo pudo ser más loco que el de la *Comedia*, que Dante no quiere que consideremos sólo un poema. Ése es el privilegio de Dante, pero no privilegio de sus eruditos, y no debería ser la actitud de los lectores. Si hemos de ver qué convierte a Dante en canónico, en el mismísimo centro del canon después de Shakespeare, entonces debemos recobrar la extrañeza conseguida por el poema, su perpetua originalidad. Esa cualidad tiene muy poco que ver con el relato agustiniano de cómo muere el antiguo yo y nace uno nuevo. Puede que Ulises sea el viejo yo y Beatriz el nuevo, pero el Ulises de Dante es el suyo propio, y también Beatriz. Lo que Agustín había hecho, Dante no podía hacerlo mejor, y Dante procuró que la *Comedia* no fuera más agustiniana que virgiliana. Eso es lo que él deseaba ser: sólo Dante.

Jesus Ben Sira, autor del maravilloso Eclesiástico, que ha quedado relegado para siempre a los no canónicos Evangelios Apócrifos, dice que él viene como un espigador siguiendo la estela de los hombres famosos, los padres que nos engendraron. Quizá por eso es el primer escritor hebreo que insiste en que conste su nombre como autor del libro. No debemos cansarnos de decir que Dante no vino como un espigador a fin de elogiar

a los hombres famosos que le habían precedido. Él los distribuye, según su propio criterio, en el Limbo, el Purgatorio, el Infierno y el Cielo, pues él es el verdadero profeta, y espera ser reivindicado en su propia época. Sus juicios son absolutos, implacables, y a veces moralmente inaceptables, al menos para muchos de nosotros. Se otorga a sí mismo la última palabra, y mientras le lees no quieres discutir con él, principalmente porque quieres escucharle y visualizar lo que ha visto por ti. En vida, no debió de ser nada fácil discutir con él, y desde entonces ha demostrado ser brutal.

Aunque varón, blanco, europeo y muerto, sobre la página es una de las personalidades más vivas, en contraste con el único que le supera, Shakespeare, cuya personalidad siempre nos es esquiva, incluso en los sonetos. Shakespeare es todos y nadie; Dante es Dante. Su presencia en el lenguaje no es ninguna ilusión, en contra de todos los dogmas parisinos. Cada línea de la *Comedia* lleva la impronta de Dante. Su personaje principal es Dante el Peregrino, y después de él Beatriz, que ya no es la muchacha de *Vita nuova*, sino una figura capital en la jerarquía celestial. Lo que se echa en falta en Dante es la ascensión de Beatriz; uno puede preguntarse por qué, en su osadía, no iluminó también el misterio de su ascensión. Quizá se debió a que todos los precedentes no eran sólo heréticos, sino que pertenecían a la herejía de las herejías, el gnosticismo. Desde Simón el Mago en adelante, los heresiarcas han elevado a las jerarquías celestiales a aquellas seguidoras con quienes tenían trato más íntimo. El escandaloso Simón, primero de los Faustos, cogió a Elena, una puta de Tiro, y proclamó que había sido Elena de Troya en una de sus anteriores encarnaciones. Dante, cuyo Eros había sido sublimado aunque siguiera activo, no se arriesgó a tales comparaciones.

Sin embargo, en un sentido poético más que teológico, el mito de Beatriz está más cercano al gnosticismo que a la ortodo-

xia cristiana. Todos los testimonios de lo que podría denominarse la apoteosis de Beatriz no son meramente personales (como tienen que ser), sino que proceden de un mundo visionario emparentado con el gnosticismo del siglo II. Beatriz debe ser una chispa increada de lo divino o una emanación de la divinidad, así como una muchacha florentina que murió a los veinticinco años. No tiene que pasar por las diversas categorías de juicios religiosos que conducen a la beatitud y a la santidad, sino que parece ir directamente de la muerte a formar parte de la jerarquía de la salvación. No hay indicio, ni en *Vita nuova* ni en la *Comedia*, de que Beatriz estuviera alguna vez sujeta al pecado, ni siquiera al error. Desde el principio, por contra, fue lo que su nombre indicaba: «la que otorga la bendición». Dante dice de ella que, a los nueve años, era «el benjamín de los Ángeles», una hija de Dios, y tras su muerte el poeta habla de «esa bendita Beatriz, que ahora contempla eternamente Su rostro, y que es bendecida a través de los siglos».

Es casi imposible imaginar a Dante entregado a hipérboles eróticas; la *Comedia* es inconcebible sin una Beatriz cuya gozosa aceptación en las más altas regiones estuviese siempre asegurada. Petrarca, procurando no distanciarse del más que formidable poeta de la generación de su padre, inventó (eso pensaba él) la idolatría poética en relación con su amada Laura, pero ¿qué, por encima de la escandalosa autoridad del propio Dante, nos impide considerar la veneración de Dante por Beatriz como la más poética de todas las idolatrías? Mediante su autoridad, Dante integra a Beatriz en la simbología cristiana, o quizá sería más exacto decir que integra la simbología cristiana en su visión de Beatriz. Beatriz, no Cristo, es el poema; Dante, no Agustín, es el autor. Esto no es negar la espiritualidad de Dante, sino sólo señalar que la originalidad no es en sí misma una virtud cristiana, y la importancia de Dante reside en su originalidad. Dante no tiene padre poético, aunque afirme que Virgilio

ocupa ese lugar. Pero Beatriz llama a Virgilio, quien se desvanece del poema cuando Beatriz vuelve a él de modo triunfante, en los últimos cantos del *Purgatorio*.

Ese regreso, extraordinario en sí mismo, viene precedido de otra de las grandes creaciones de Dante, Matilda, a quien se ve recogiendo flores en un nuevo paraíso terrenal. La visión de Matilda resultó capital para la poesía de Shelley, y es pertinente que ese pasaje de Dante fuera traducido por Shelley, en la que quizá sea la mejor versión en inglés de cualquier fragmento de la *Comedia*. Aquí está el clímax de ese pasaje tal como nos lo transmite Shelley, que llegó a escribir una parodia diabólica de esa visión en su muy dantesco poema a la muerte *El triunfo de la vida* [ofrecemos la versión de Ángel Crespo, y a continuación la de Shelley]:

Quietos los pies, pasé hacia la otra orilla
con los ojos, por ver cómo florece
gran variedad de mayos que allí brilla.
Y se me apareció, como aparece
algo súbitamente, que desvía
al pensamiento, que el asombro empece,
una mujer solita que venía
cantando y escogiendo bellas flores
de que pintada hallábase su vía.
«Bella mujer, que con ardor de amores
te abrasas, si juzgando los semblantes
nos denuncian los fuegos interiores,
yo te ruego, cortés, que te adelantes»,
le dije, «en dirección de esta ribera,
tanto que entender pueda lo que cantes.
Tú me haces recordar cómo y cuál era,
al perderla su madre, Proserpina,
el día que perdió la primavera».

(*I moved not with my feet, but mid the glooms*
Pierced with my charmèd eye, contemplating
The mighty multitude offresh May blossoms
Which starred that night, when, even as a thing

That suddenly, for blanh astonishment,
Charms every sense, and makes all thought take wing, —
A solitary woman! and she went
Singing and gathering flower after flower,
With which her way was painted and besprent.
«Bright lady who, looks had ever power
To bear true witness of the heart within,
Dost bash under the beams of love, come lower
Towards this bank. I prithee let me win
This much of thee, to come, that I may hear
Thy song: like Proserpine, in Enna's glen,
Thou seemest to my fancy, singing here
And gathering flowers, as that fair maiden when,
She lost the Spring, and Ceres her, more dear»).

En el canto anterior, Dante había soñado con una mujer «bella y joven, en sueños yo creía / a una mujer mirar, que en una landa / cantaba, mientras flores recogía», pero ella se identificaba como Lía, la primera esposa del Jacob de la Biblia, y contrastaba con su hermana menor, Raquel, que se convirtió en la segunda mujer del Patriarca de Israel. Lía presagia a Matilda, y Raquel es una predecesora de Beatriz, pero resulta un poco difícil verlas como un contraste entre la vida activa y la contemplativa:

«Sepa, si alguien mi nombre me demanda,
que yo soy Lía, y muevo con gracejo
las manos para hacerme una guirnalda.
Me adorno para gustarme en el espejo;
y otra cosa Raquel, mi hermana, no hace
que sentarse del suyo ante el reflejo.
Sus bellos ojos ver a ella le place
igual que a mí adornarme con las manos;
a ella mirar, y a mí obrar, nos complace».

¿Acaso el tiempo ha destruido estas metáforas? ¿Han sucumbido a la crítica del feminismo? ¿O es que, en una era posfreudiana, nos repugna la exaltación del narcisismo? Ciertamente, el comentario del generalmente agudo Charles Williams parece

un tanto embarazoso en el momento actual: «Dante, por última vez, sueña: con Lía recogiendo flores… ¿acaso hay otra cosa que sea acción pura?, y con Raquel mirándose en el espejo… ¿acaso hay otra cosa que sea contemplación pura?, pues ahora el alma puede regocijarse con razón en sí misma, y en el amor y en la belleza».

La visión de Lía y Matilda recogiendo flores como emblema del hacer o la acción me trae por desgracia a la mente una viñeta de James Thurber en la que dos mujeres observan a una tercera recogiendo flores, y una le dice a la otra: «Posee el verdadero espíritu de Emily Dickinson, sólo que ella a veces acaba hasta el moño». La imagen de Raquel o Beatriz contemplándose en el espejo tiende a evocar el desdichado momento en que Freud comparó el narcisismo de la mujer con el de los gatos. Mis asociaciones son sin duda arbitrarias, pero la simbología, con todas sus explicaciones doctas, a veces le hace un flaco servicio a Dante. Dudo mucho que con la *Comedia* pretendiera hacer un poema «acerca de» su conversión, «acerca de» convertirse en cristiano. Si lo hizo, sólo podría ser en el sentido etimológico de «acerca de», que es: estar cerca de algo. En el fondo, la *Comedia* trata de la llamada que impulsa a Dante a hacer una obra profética.

Uno puede convertirse en cristiano sin aceptar el manto de Elías, pero no si es Dante. La visión de Matilda reemplazando a Proserpina en un nuevo paraíso terrenal no se le ocurre a un cristiano recién converso, sino a un poeta-profeta cuya vocación ha sido confirmada. Shelley, que no era cristiano, sino un poeta-profeta seguidor de Lucrecio, fue transformado por el pasaje de Matilda porque para él iluminaba la pasión de la vocación poética, la restauración de la naturaleza paradisíaca que había abandonado a su gran precursor, Wordsworth. Matilda es el antecedente de Beatriz porque Proserpina rediviva hace posible el retorno de la Musa. Y Beatriz no es una imitación de

Cristo, sino la creatividad de Dante alanceando para identificarse con un antiguo amor, ya fuera real o en gran medida imaginario.

La idealización del amor perdido es una práctica humana casi universal, lo que se recuerda a lo largo de los años es una posibilidad perdida para el yo, más que a la persona amada. La asociación de Raquel y Beatriz funciona con tal belleza no porque cada una sea un tipo de vida contemplativa, sino porque cada una es una imagen apasionada del amor perdido. Raquel tiene su importancia para la Iglesia porque se la interpreta como un emblema contemplativo, pero también tiene importancia para los poetas y sus lectores porque un gran narrador, el Yahvista o J, hizo que su muerte precoz al dar a luz fuera la gran aflicción de la vida de Jacob. En la simbología poética, Raquel precede a Beatriz como imagen de la muerte precoz de una mujer amada, mientras que Lía está ligada a Matilda como idea de la demora en la satisfacción de las expectativas. Jacob sirvió a Laban para ganarse a Raquel, pero antes recibió a Lía. Dante suspira por el regreso de Beatriz, pero el viaje de Beatriz a través del Purgatorio le lleva primero a Matilda. Aunque es la hora del lucero del alba, del planeta Venus, a Dante le trae a Matilda, no a Beatriz. Matilda canta como una mujer enamorada, y Dante camina con ella, pero es sólo una preparación, igual que Lía fue una preparación para Raquel.

Lo que se desencadena sobre el poeta es una triunfal procesión, centrada, de manera bastante aterradora, sobre la visión del poeta Ezequiel de «las ruedas y su girar», el Carro y el Hombre en el Trono. Dante elude los detalles más aterradores, diciéndoles a sus lectores que vayan al texto de Ezequiel si quieren saberlos, igual que sigue la Revelación de San Juan el Divino al interpretar que el Hombre de Ezequiel es Cristo. Para Dante, el Carro es el triunfo de la Iglesia, no como fue, sino como debería ser; y rodea esta militancia idealizada con los libros

de los dos Testamentos, de nuevo no para apoyarse en ellos, sino para quitárselos de en medio. Todo ello, incluso ese Grifo que simboliza a Cristo, importa sólo debido a la belleza de sus heraldos, al retorno del antiguo amor, ya no perdido para siempre de modo irrecuperable.

El advenimiento de Beatriz en el canto 20 del *Purgatorio* implica la definitiva desaparición de Virgilio. Ella hace que esté de más, no porque la teología reemplace a la poesía, sino porque la *Comedia* de Dante reemplaza ahora a la *Eneida* de Virgilio. Aunque explícitamente insiste en lo contrario, Dante (ahora nombrado, por la propia Beatriz, por vez primera y única en todo el poema) celebra sus propios poderes poéticos entronizando a Beatriz. En la práctica, ¿qué otra cosa podía hacer? Incluso Charles Singleton, el más teológico de los principales exégetas de Dante, subraya que la belleza de Beatriz «se dice que sobrepasa todo lo creado por el arte o la naturaleza». Si uno se empeña en asimilar a Dante a la alegoría de los teólogos (tal como hacía invariablemente Singleton), entonces sólo Dios, a través de la Iglesia; pudo crear y mantener un esplendor más allá de la naturaleza y el arte. Pero Beatriz, y eso no debemos olvidarlo, es exclusivamente una creación de Dante, precisamente en el sentido en que Dulcinea lo era de *don Quijote*. Si Beatriz es más hermosa que ninguna otra mujer en la literatura o en la historia, Dante celebra su propio poder de representación.

El *Purgatorio,* en el esquema de Dante, explora el argumento católico de que cuando uno desea a Dios y se desvía por caminos erróneos, debe enderezar el rumbo mediante la expiación. La afirmación más audaz de Dante en toda su obra es que el deseo que sentía por Beatriz no era un camino desviado, sino que siempre conducía a una visión de Dios. La *Comedia* es un triunfo, y posiblemente sea el ejemplo supremo de poesía religiosa occidental. Es, además, un poema totalmente personal que convence a muchos de sus lectores de que en él encontrarán la ver-

dad definitiva. Así, incluso Teodolinda Barolini, en un libro supuestamente escrito para desteologizar a Dante, se permite decir que «la *Comedia*, quizá más que ningún otro texto nunca escrito, pretende conscientemente imitar la vida, las condiciones de la existencia humana».

La opinión nos deja perplejos. ¿Acaso el *Infierno* y el *Purgatorio*, por no hablar del *Paraíso*, pretenden «imitar la vida» de un modo más consciente que *El rey Lear* o los *Cuentos de Canterbury*, que recibieron la influencia de Dante? Sea cual sea el realismo de Dante, no nos ofrece lo que Chaucer y Shakespeare nos presentan: personajes que cambian, igual que cambian los seres humanos. Sólo Dante cambia y evoluciona en la *Comedia*; todos los demás permanecen fijos e inmutables. De hecho, así ha de ser, pues sobre ellos ya se ha pronunciado el juicio final. En cuanto a Beatriz, como personaje del poema, que es realmente lo único que puede ser, es lo menos parecido a una imitación de la vida, pues ¿qué relación guarda con las condiciones de la existencia humana? Charles Williams, a pesar de sus actitudes de gurú, se muestra más acertado en este tema que los demás estudiosos de Dante cuando observa de la Comedia: «Incluso ese poema era necesariamente limitado. No pretende abordar el problema de la salvación de Beatriz, ni la función de Dante en ella».

Dicha afirmación me parece un tanto disparatada, pero mejor ese disparate que asfixiar a Dante con una doctrina o confundir su poema con una imitación de la vida. Por lo que a Dante se refiere, como poeta, no había ningún problema concerniente a la salvación de Beatriz. Ella salvó a Dante ofreciéndole su imagen poética más grandiosa, y él la salvó del olvido, por poco que ella hubiera deseado esa salvación. Williams reflexiona místicamente acerca del «matrimonio» entre Beatriz y Dante, pero ése es Williams, y no Dante. Cuando ella aparece en el *Purgatorio*, le habla a su poeta no como amante ni como

madre, sino como una deidad le habla a un mortal, aunque él sea un mortal con el que mantiene una relación muy especial. Su severidad para con él es otro cumplido inverso que Dante se hace a sí mismo, pues ella es la señal suprema de su originalidad, el heraldo de su profecía. En efecto, su propio genio le regaña, pues ¿qué otro reproche podría aceptar el más orgulloso de todos los poetas? Supongo que no se habría resistido a un descendiente directo de Cristo, pero ni siquiera Dante iría tan lejos como para arriesgarse a dicha representación.

La musa interviene, pero él menciona su «beatitud» y le concede un papel que puede beneficiar a todos los demás. Ella no descenderá por otros ni para otros, sólo para su poeta; y de este modo él es su profeta, una función para la que se había estado preparando desde *Vita nuova*. A pesar de las complejas relaciones que mantiene con numerosas tradiciones —poética, filosófica, teológica, política—, Dante, a la hora de crear a Beatriz, no está en deuda con ninguna de ellas. A ella se la puede diferenciar de Cristo, pero no de la *Comedia*, debido a que ella *es* el poema de Dante, la única imagen entre todas las imágenes que no representa a Dios, sino el propio logro de Dante. Me estoy acostumbrando a que los estudiosos me digan que lo que más le interesaba a Dante de su poema es que fuera un camino hacia Dios, y declino creerlos. Exiliado de su propia ciudad, testigo del fracaso del emperador en quien había depositado sus mejores esperanzas, al final sólo su poema le sirvió de refugio a su ruina.

El filósofo George Santayana, en sus *Tres poetas filosóficos* (1910), distinguía entre Lucrecio, Dante y Goethe caracterizándolos, respectivamente, por su naturalismo epicúreo, su creencia platónica en lo sobrenatural y su idealismo romántico o kantiano. Santayana dijo de Dante que «fue para el platonismo y el cristianismo lo que Homero había sido para el paganismo», pero a continuación añadió que el amor, tal como Dante «lo

siente o lo transmite, no es normal ni sano». Parece sacrílego considerar la pasión de Dante por Beatriz anormal o insana sólo porque no se resiste a transformar místicamente a la amada en parte de la maquinaria divina de redención. Y sin embargo Santayana se mostraba sagaz y sugerente en ese comentario, y también al elogiar irónicamente a Dante por adelantarse a su tiempo en su pertinaz egotismo.

Cuando Santayana añadió que Dante era un platónico distinto de cualquier otro, debería haber llegado a una formulación de mayor relevancia: Dante era un cristiano distinto de cualquier otro, y Beatriz es la marca de esa desemejanza, el símbolo de lo que Dante aportó a la fe de la Iglesia. En la práctica, al menos para poetas y críticos, la *Comedia* se convirtió en el tercer Testamento profetizado por Joachim de Fiore. La posición más sutil en contra de la prueba pragmática no es la que mantuvo la escuela de Auerbach, Singleton y Freccero, sino la de A. C. Charity en su estudio de la simbología cristiana, *Sucesos y su vida futura* (1966), y la de Leo Spitzer, a quien Charity reconoció como precedente. Charity insiste en que Beatriz es una imagen de Cristo, pero no es Cristo, ni la Iglesia, y cita a Kenelm Foster cuando afirmó que «ella no reemplaza a Cristo, sino que lo refleja y lo transmite». Puede que eso sea piedad, pero no es la *Comedia*, en la que cuando Dante mira a Beatriz, ve a Beatriz, y no a Cristo. Ella no es un espejo, sino una persona, e incluso Leo Spitzer, en sus *Ensayos representativos* de 1988, no acaba de afrontar la dificultad de su condición individualista, de su singularidad, de hecho:

> Que Beatriz es la alegoría no sólo de la revelación, sino de la revelación *personal*, lo prueba tanto el origen autobiográfico de esta figura como su posición en el Más Allá: no es un ángel, sino el alma bendita de una mujer que influyó en la vida de Dante en este mundo, y a la que ahora él llama para que, en el curso de su peregrinar, lleve a cabo una tarea que sólo ella es capaz de realizar; Beatriz no es una santa, sino una *Beatriz*, no es una mártir, sino una persona que murió joven y a la que se permitió permanecer en la tierra con el único fin de enseñarle a Dante que los milagros eran posibles. La licencia dogmática que aquí se toma Dante pa-

rece menos atrevida si consideramos el hecho de que la revelación puede llegarle al cristiano de forma individual, acomodándose a su persona… Ella es… el complemento de… esas personas históricas nacidas antes del Redentor y que le presagian.

A pesar de que Spitzer es un hombre lleno de recursos, este argumento no parece muy satisfactorio, y de ningún modo menoscaba la «osadía» de Dante. Según Dante, Beatriz es mucho más que una revelación meramente personal o individual. Ella se aparece inicialmente a su poeta, Dante, pero a través de él llega a sus lectores. Virgilio dice de ella en el *Infierno*: «Dama virtuosa, / por quien la especie humana al continente / del cielo que el menor círculo ostenta / excede», que Curtius interpreta diciendo: «Sólo a través de Beatriz la especie humana excede todo lo terrenal, sea cual sea el significado de esto último: Beatriz posee una dignidad metafísica para todos los hombres… solamente Beatriz». Spitzer tampoco profundiza en la diferencia entre ser una *prefiguración* de Cristo y una *imitación* de Cristo. Si Beatriz hubiera venido *antes* que Cristo, se podría argüir que era otro predecesor, pero, naturalmente, ella viene después, y de lo que Dante se enamoró, en ella y con la forma de ella, no fue de la imitación de Cristo. Cuando menos, ella es, tal como observó Santayana, una platonización del cristianismo, que nunca ha dejado de ser platonizado, antes y después de Dante. Como mucho es aquello en que Curtius insistía tanto: el centro de una gnosis poética, de la visión de Dante.

Con ello volvemos a Beatriz como emblema de la originalidad de Dante, el núcleo de su intensidad y su extrañeza como poeta. El orgullo no es una virtud cristiana, pero siempre ha sido una virtud crucial en los grandes poetas. Puede que Shakespeare fuera la gran excepción, como en tantas cosas. Nunca sabremos qué pensaba de sí mismo por haber escrito *Hamlet, El rey Lear* o *Antonio y Cleopatra*. Quizá no pensaba nada, pues nunca le faltó el reconocimiento ni el éxito comercial. Debió de ser consciente de lo originales e inmensos que eran sus logros,

pero en vano rastreamos sus obras buscando cumplidos de Shakespeare a sí mismo, y los sonetos, aunque contienen algunos, también expresan una considerable modestia. ¿Pudo Shakespeare haber hablado sin ironía del talento o aptitudes de algún poeta rival, o creído en la «orgullosa travesía» del «gran verso» de George Chapman? Dante zarpa orgullosamente hacia el Paraíso, y se celebra al celebrar a Beatriz. En *El paraíso perdido*, el orgullo de Satán, aunque relacionado con el de Milton, provoca su caída. En la *Comedia*, el orgullo de Dante le hace ascender hasta Beatriz, y aún más lejos.

Beatriz emana del orgullo de Dante, pero también de su necesidad. Los estudiosos interpretan lo que ella simboliza o representa; sugiero que comencemos a considerar qué fue lo que Beatriz permitió excluir a Dante de su poema. Vico, de un modo encantador, deploraba los enormes conocimientos de teología de Dante. Pero el problema no es la erudición espiritual de Dante, sino la de sus exegetas. Eliminad a Beatriz de la *Comedia* y Virgilio tendría que haberle cedido la palabra a uno u otro santo como guía de Dante desde el Paraíso Terrenal hasta la Rosa Celestial. La reticencia religiosa del lector, que ya es bastante más considerable de lo que los eruditos angloamericanos de Dante han querido siempre reconocer, se vería acentuada si San Agustín ocupara el lugar de Beatriz. Y, más importante aún, también se habría acentuado la reticencia de Dante hacia la doctrina recibida. La coincidencia entre la visión de Dante y la fe católica es más aparente que real, pero Dante se centra en Beatriz en parte para evitar tener que desperdiciar sus energías imaginativas en una innecesaria disputa con la ortodoxia.

Es la presencia y la función de Beatriz lo que transforma a Agustín y a Tomás de Aquino en algo metafóricamente más rico, añadiendo extrañeza a la verdad (si se cree que ésa es la verdad) o a la ficción (si así se la considera). Yo mismo, como estudioso de la gnosis, ya sea poética o religiosa, considero que el

poema no es ni verdad ni ficción, sino más bien el *conocimiento* de Dante, que él decidió llamar Beatriz. Cuando uno conoce con la mayor intensidad, no es necesario decidir si eso es real o ficticio; lo que sabes, ante todo, es que el conocimiento es tuyo y de nadie más. A veces damos a ese conocimiento el nombre de «amor», casi invariablemente con la convicción de que la experiencia es duradera. Pero con mucha frecuencia nos abandona y nos deja confusos, aunque como no somos Dante y no podemos escribir la *Comedia*, lo único que acabamos conociendo es la pérdida. Beatriz es la diferencia entre la inmortalidad canónica y la pérdida, pues sin ella Dante sería otro escritor italiano prepetrarquista que murió en el exilio, una víctima de su propio orgullo y apasionamiento.

Siento una considerable aversión por Charles Williams cuando escribe fantasías cristianas, grotescos poemas o descarada apologética cristiana como en *Él bajó del Cielo* y *El descendiente de la paloma*. Tampoco considero a Williams un crítico literario objetivo. Es, en cierto modo, tan ideólogo como las neofeministas, los pseudomarxistas y los reduccionistas francófilos que componen nuestra actual Escuela del Resentimiento. Pero Williams posee la casi solitaria distinción de leer a Dante como, principalmente, el creador de la figura de Beatriz:

> La imagen de Beatriz existía en su pensamiento; permaneció allí y fue deliberadamente transformada. La palabra «imagen» es pertinente por dos razones. Primera, en su interior existía el recuerdo subjetivo de algo que objetivamente estaba fuera de él, era la imagen de un hecho exterior, no de un deseo interior. Era visión y no invención. Dante afirmaba que él no podía haber inventado a Beatriz.

La afirmación de un poeta es un poema, y Dante no es el primero ni el último gran poeta que insiste en que su invención fue el esclarecimiento de una visión. Quizá Shakespeare podría haber dicho lo mismo de Imogen en *Cimbelino*. Williams compara a Beatriz con Imogen, pero Beatriz, contrariamente a Dante el Peregrino y a Virgilio el Guía, contrariamente al Uli-

ses del *Infierno*, no acaba de ser un personaje literario. Posee cualidades dramáticas, incluyendo algunos destellos de arrogante desdén; pero como Beatriz es el poema más que un personaje de él, sólo se la puede comprender cuando el lector ha leído y asimilado toda la *Comedia*, lo que quizá explica una curiosa opacidad (de ningún modo un defecto estético) en la figura de Beatriz. El que sea un personaje tan distante, incluso con su poeta-amante, es mucho más importante de lo que Williams reconoce, y Dante lo orquesta meticulosamente, culminando en ese intenso momento del Paraíso en que él la ve a ella, ahora de lejos:

Sin responder, alcé yo la mirada
y vi que ella se hacía una corona
de eterna luz por ella reflejada.
De la más alta tronadora zona
ojo alguno mortal tanto no dista,
ni aun si al fondo marino se abandona,
cuanto Beatriz, arriba, de mi vista;
mas no importaba, pues su efigie bella
no me llegaba con el medio mista.
«Dama en quien mi esperanza alta destella,
y que por mi salud has soportado
en los infiernos imprimir tu huella,
en tantas cosas que se me han mostrado
veo que tu poder y tu bondad
la virtud y la gracia me han prestado.
Yo era siervo y me has prestado libertad
por cuanta vía y modo vio tu ciencia
que tenías de hacerlo potestad.
En mí custodia tu magnificencia,
y mi alma se desnude, por ti sana,
del cuerpo con su santa complacencia».
Así recé; y aquella que lejana
parecía, riéndose miróme;
y se volvió hacia la eterna fontana.

Al comentar este asombroso párrafo en un libro anterior, observé que Dante se negaba a aceptar su curación de la mano

de cualquier hombre, por muy santo que fuera, y sólo consentía en recibirla de su propia creación, Beatriz. Un crítico literario católico me reprendió por no comprender la fe, y al menos un estudioso de Dante me dijo que mi observación era románticosatánica (sea lo que sea lo que eso pueda significar en estos tiempos). Mi referencia, claramente, apuntaba a la quejumbrosa y elocuente summa de Freud, «Análisis terminable e interminable», el lamento del fundador del psicoanálisis en el que afirmaba que sus pacientes no aceptarían que él los curara. Dante, más orgulloso que cualquiera de nosotros, aceptaría su cura sólo de Beatriz, y es a Beatriz a quien Dante reza. Su audacia profética no es agustiniana, al igual que sus ideas políticas imperiales repudian la idea de Agustín de que la Iglesia ha reemplazado al Imperio Romano. La *Comedia* es un poema apocalíptico, y Beatriz es una invención solamente posible en un poeta que esperaba que su profecía se cumpliera antes de morir. ¿Qué habría pensado Agustín del poema de Dante? Imagino que su mayor objeción habría tenido por objeto a Beatriz, un mito privado que consigue ganar el cielo, al igual que Dante alcanza la contemplación del Reino de Dios.

¿Qué precedentes, si es que hay alguno, existen para Beatriz? Es una musa cristiana que entra en la acción del poema y se fusiona con el de tal modo que no podemos concebirlo sin ella. Suele señalarse a Virgilio como precursor de Dante, y si existe algún paralelo de Beatriz en la *Eneida* tiene que ser Venus. La Venus de Virgilio, tal como señala Curtius, es mucho más una Artemisa o Diana que una Afrodita. Es un personaje muy contenido, de un modo extrañamente parecido a la Sibila, y difícilmente se la puede considerar la madre de Eros, si la comparamos con el semidiós, Eneas. Al Virgilio real (en oposición a la interpretación sesgada de Dante), al mismo tiempo epicúreo y estoico, poco le preocupa la gracia y la redención, sólo el alivio a la interminable visión del sufrimiento y su absurdo. Si Dante

hubiera sido más exacto, Virgilio estaría con el soberbio Farinata en el sexto círculo del infierno, reservado para los epicúreos y otros herejes.

El precursor de Virgilio es Lucrecio, el más excelso de todos los poetas materialistas y naturalistas, y más epicúreo que Epicuro. Dante nunca había leído a Lucrecio, bastante olvidado hasta las últimas décadas del siglo XV. Es algo que lamento enormemente, pues en él Dante habría encontrado a un digno oponente de su fuerza literaria. Si Lucrecio hubiera horrorizado a Dante es algo que no podemos saber, pero a Dante le habría agraviado enterarse de que Virgilio estaba mucho más cerca en espíritu, si no en sensibilidad, de Lucrecio que de él. Ciertamente, la Venus de Virgilio se aparta enormemente de la Venus de Lucrecio, de modo que nos enfrentamos a la ironía de que Lucrecio, por así decir, es el inicuo abuelo de Dante, si no me equivoco al conjeturar que la Venus virgiliana es el ancestro directo de Beatriz. George Santayana caracteriza muy atinadamente a la Venus de *La naturaleza de las cosas* como un Amor Empedocleano que existe en tensión dialéctica con Venus:

> En Lucrecio, Marte y Venus no son fuerzas morales, incompatibles con el mecanismo de los átomos; son mecanismos en sí mismos, en la medida en que pueden producir y destruir la vida, o ser el origen de cualquier preciada empresa, como la de Lucrecio cuando compone su mejor poema. Marte y Venus, el uno en brazos del otro, rigen el universo; nada surge si otra cosa no muere antes.

La fórmula lucrecioempedocliana «morir la vida del otro, vivir la muerte del otro» encantaba a W. B. Yeats, mistagogo pagano, pero habría sido rechazada con desprecio por Dante. La reacción de Virgilio, basándonos en su propia Venus, fue ambivalente. Tomó de Lucrecio, cuyo poema indudablemente había estudiado con detenimiento, la idea de que el poder vivificante de Venus recayó con su máxima intensidad sobre los romanos, a través de su hijo Eneas, ancestro y fundador del pueblo de Roma. Pero su Venus no se entrega a perpetuos abrazos con Marte. Y lo más extraño, teniendo en cuenta que Venus es la

diosa del amor, es que la Venus de Virgilio sea tan casta como Beatriz. El propio Virgilio, contrariamente a Dante, no sentía mucha pasión por las mujeres, y probablemente (en el esquema de Dante) merecía no sólo estar en el canto 10 del *Infierno* con Farinata el Epicúreo, sino también en el canto 15 con Brunetto Latino el sodomita, elogiado profesor de Dante.

Resulta una exquisita ironía que Beatriz, la suprema musa cristiana, pueda hallar su probable origen en una figura de Venus que es Diana en parte como reacción contra la lujuriosa Venus epicúrea y en parte porque al precursor de Dante no le gustaban las mujeres. La hembra dominante de la épica de Virgilio es la aterradora Juno, una diosa de pesadilla y contrapuesta a la Venus de Virgilio; de hecho, una contramusa de Venus. ¿Tiene Dante contramusa? Freccero la localiza en la Medusa del *Infierno,* canto 9, y a su vez la relaciona con la Petra de las «rimas pétreas» de Dante, que Dante Gabriel Rossetti tradujo con tanta fuerza: «Hasta la pálida luz y el gran círculo de sombra». [«*To the dim light and the large circle of shadow*»]. Freccero compara a Dante con Petrarca, su sucesor disidente de la siguiente generación, cuya Laura es en efecto tanto musa como contramusa, Beatriz y Medusa, Venus y Juno. Para Freccero, la comparación favorece a Dante, puesto que Beatriz apunta más allá de sí misma, presumiblemente a Cristo y a Dios, y Laura permanece estrictamente dentro del poema. Yo creo que, en la práctica, esta diferencia tiene muy poca importancia, a pesar de los rigores agustinianos de Freccero:

> Al igual que Pigmalión, Petrarca se enamora de su propia creación y es a su vez creado por ella: el juego de palabras *Lauro* / *Laura* apunta a este proceso autónomo que es la esencia de la creación. Con esa poesía crea a Laura, que a su vez crea su reputación como poeta laureado. Ella, por tanto, no es una mediadora, no apunta más allá de sí misma, sino que queda incluida dentro de los confines del propio ser de Petrarca como poeta, es decir, en el poema. Esto es precisamente lo que Petrarca reconoce cuando en su oración final confiesa haber pecado de idolatría, adorando su propia obra.

Si Dante, por lo general, no nos convence teológicamente, ¿qué sustenta la idea de Freccero de que Dante esta, en cierto modo, libre de los ineludibles dilemas estéticos de Petrarca? ¿Es que Petrarca, como ancestro tanto de la poesía renacentista como romántica, y también de la poesía moderna, debe participar de los supuestos pecados de aquellos que llegan después de la disolución de la síntesis medieval? Dante, al igual que Petrarca, se enamora de su propia creación. ¿Qué otra cosa puede ser Beatriz? Y puesto que ella es la mayor originalidad de la *Comedia,* ¿acaso a su vez no crea a Dante? Sólo Dante es nuestra autoridad en esa ficción en que Beatriz apunta más allá de sí misma, y ciertamente ella queda confinada dentro de la *Comedia,* a menos que uno crea que la gnosis personal de Dante no es sólo verdadera para él, sino también para todos los demás.

¿Alguien le reza a Beatriz, a excepción de Dante el Peregrino de la Eternidad? A Petrarca le alegraba confesar su idolatría porque, como el propio Freccero ha mostrado espléndidamente, dicha confesión le ayudaba a distanciarse de su imponente predecesor. Pero ¿acaso Dante no adora la *Comedia* acabada, la asombrosa obra salida de sus manos? La idolatría es una categoría teológica y una metáfora poética; Dante, al igual que Petrarca, es un poeta, no un teólogo. Que Dante fue un poeta más grande que la víctima de Laura es algo que Petrarca sin duda reconoció; pero, de los dos, es Petrarca quien ha ejercido más influencia en poetas posteriores. Dante se desvaneció hasta el siglo XIX; no fue muy apreciado durante el Renacimiento y la Ilustración. Petrarca ocupó su lugar, cumpliendo así su astuto programa de abrazar la idolatría poética o inventar el poema lírico. Dante murió cuando Petrarca tenía diecisiete años, en 1321. Cuando Petrarca, allá por 1349, preparaba la primera versión de sus sonetos, al parecer se dio cuenta de que estaba inaugurando un modo poético que trascendería la forma del soneto, y que, seis siglos y medio más tarde, no da señales de

desaparecer. Una segunda *Comedia* no era posible, igual que no ha sido posible seguir escribiendo tragedias después de Shakespeare. La grandeza canónica de Dante, en definitiva, no tiene nada que ver con San Agustín, ni con las verdades, si es que son verdades, de la religión cristiana. En estos malos momentos que atravesamos, precisamos por encima de todo recuperar la idea de la individualidad literaria y la autonomía poética. Dante, al igual que Shakespeare, es un elemento fundamental de esa recuperación, siempre y cuando podamos esquivar las sirenas que nos cantan la alegoría de los teólogos.

4. CHAUCER: LA COMADRE DE BATH, EL BULERO, Y EL PERSONAJE SHAKESPEARIANO

Dejando aparte a Shakespeare, Chaucer ocupa el primer lugar entre los escritores en lengua inglesa. Esta afirmación, que simplemente repite el criterio tradicional, adquiere un nuevo valor a medida que nos acercamos al fin de siglo. Leer a Chaucer o a sus escasos rivales literarios entre los antiguos —Dante, Cervantes, Shakespeare— puede provocar el feliz resultado de devolvernos la perspectiva que todos nosotros hemos estado tentados de perder al afrontar el cerco de obras maestras efímeras que nos amenazan en este momento en que la justicia cultural es lo que impera, para menoscabo de las consideraciones estéticas. Cuando pasamos de lo que está sobrevalorado a lo que nunca podrá ser suficientemente sobrevalorado, los *Cuentos de Canterbury* constituyen un prodigioso tónico. Uno pasa de nombres en una página a lo que me atrevería a llamar personajes literarios en realidad virtual: hombres y mujeres absolutamente convincentes. ¿Qué es lo que otorgó a Chaucer la capacidad de representar a sus personas de tal modo que pasaran a la posteridad?

Existe una magnífica biografía escrita en 1987 por el difunto Donald R. Howard que intenta responder a esta pregunta casi imposible. Howard reconoce que no poseemos un conocimiento íntimo de Chaucer que vaya más allá de sus obras, pero a continuación nos recuerda el contexto humano de Chaucer:

> La propiedad y la herencia eran preocupaciones permanentes —obsesiones, casi— en la alta Edad Media, especialmente entre la clase mercantil a la que per-

tenecían los Chaucer; embargos a mano armada, secuestros, pleitos infundados, eran maneras bastantes corrientes de obtener bienes. El inglés de la época de Chaucer no era el estereotipado personaje flemático de la época moderna, hijo de la Ilustración y del Imperio; en aquella época se parecía más a sus antepasados normandos, de sangre caliente y de carácter desbocado cuando estaban entre iguales (cultivaban la reserva ante sus superiores o inferiores). Lloraban abiertamente en público, daban libre curso a la cólera, proferían abundantes e imaginativos juramentos, se embarcaban en operísticas enemistades hereditarias e interminables batallas legales. La tasa de mortalidad era elevada en la época medieval, y la vida más precaria; encontramos más temeridad y terror, más resignación y desesperación, y se jugaba más con la fortuna. También había más violencia, o una violencia de un tipo más vengativo y ostentoso: cabezas decapitadas asomando sobre picas o cadáveres colgando de la horca era el estilo de la época, mientras que en la nuestra se lleva más el asalto a tiros a la oficina de correos.

Lo que se lleva en nuestra época, ay, cambia rápidamente, y en las universidades explotan cartas bomba, en Nueva York el terrorismo fundamentalista musulmán estalla, y en New Haven hay un tiroteo mientras escribo estas líneas. Howard nos describe a un Chaucer viviendo entre guerras, plagas y rebeliones, y ninguna de estas cosas parece muy lejana en la Norteamérica contemporánea, y el propio Howard falleció víctima de nuestra plaga contemporánea poco antes de que el libro se publicara. La visión que nos ofrece su libro sigue siendo excelente: la época de Chaucer no fue serena, sus conciudadanos no eran plácidos, y sus peregrinos de Canterbury, para cuando llegaban al sepulcro de Saint Thomas à Beckett, tenían muchos motivos para rezar. La personalidad de Chaucer el hombre, no sólo del irónicamente retratado como Chaucer el Peregrino, deja su poderosa impronta en toda su poesía. Al igual que sus precursores más directos —Dante y Boccaccio—, su gran originalidad emerge con enorme fuerza en los personajes y en la voz del autor, en su dominio del tono y la metáfora. Al igual que Dante, inventó nuevos modos de representar el yo, y guarda con Shakespeare una relación parecida a la que Dante mantuvo con Petrarca; la diferencia es la increíble fecundidad de Shakespeare, que supera incluso lo que John Dryden quería dar a entender cuando dijo de los *Cuentos de Canterbury*: «Aquí tenemos la

abundancia de Dios». Ningún escritor, ni Ovidio ni «el Ovidio inglés», Christopher Marlowe, influyó en Shakespeare de un modo tan capital como Chaucer. Las intuiciones chaucerianas, de ningún modo desarrolladas completamente por Chaucer, son el punto de arranque de la mayor de las originalidades shakesperianas, su manera de representar la personalidad humana. Pero debemos comentar e insistir en la grandeza de Chaucer antes de esbozar qué le legó a Shakespeare.

Mi crítico favorito de Chaucer sigue siendo G. K. Chesterton, quien señaló que «la ironía chauceriana a veces es tan grande que no puede verse», y explicaba la esencia de esa ironía:

> Hay en ella un atisbo de esas enormes y abismales ideas relacionadas con la mismísima naturaleza de la creación y la realidad. Hay en ella algo de la filosofía de un mundo fenoménico, y todo lo que querían dar a entender esos sabios, de ningún modo pesimistas, que han dicho que nos hallamos en un mundo de sus propias sombras, y que cuando él se halla en cierto plano se encuentra a sí mismo igualmente ensombrecido. Posee todo el misterio de la relación del hacedor con las cosas hechas.

Chesterton, con un característico sentido de la paradoja, atribuye el extraordinario realismo de Chaucer, su penetración psicológica, a una conciencia irónica del tiempo perdido, de una realidad más importante que se ha esfumado, abandonando sus restos al pesar y la nostalgia. La buena voluntad existe, pero en Chaucer siempre se ve obligada a transigir, y en todas partes puede observarse un abandono de la generosidad caballeresca. El interés de Chesterton por un mundo novelesco ya desaparecido, que aprendió de Chaucer, queda confirmado por Donald Howard cuando apunta que ésa es la «idea» que inspira los *Cuentos de Canterbury*. Nos ofrecen «el retrato de una sociedad cristiana en desorden, en un estado de obsolescencia, declive e incertidumbre; no sabemos adónde se dirige». Sólo un ironista podía admitir un cuadro como éste.

En su biografía, Howard localiza el origen de la alienación o ambivalencia de Chaucer en la tensión provocada por una educación mercantil y la instrucción aristocrática recibida en años posteriores por el joven poeta-cortesano. Dante inauguró la Edad Aristocrática de la literatura, a pesar de su continuo apego a la alegoría de la Edad Teológica. Pero Chaucer, contrariamente a Dante, no pertenecía ni siquiera a la nobleza menor. Siempre me muestro cauteloso con las explicaciones sociales de la actitud irónica de un gran poeta en el que el temperamento y el estilo resisten todos los condicionantes. Chaucer es una conciencia tan desmesurada, una ironía tan convincente e individual, que no es probable que las circunstancias por sí solas fueran determinantes. El precursor inglés de Chaucer fue su amigo el poeta John Gower, una docena de años mayor que él y obviamente de menor entidad literaria que el prometedor escritor. El inglés es la lengua que Chaucer habló de niño, pero también hablaba anglofrancés (antiguamente normando), y durante su educación cortesana aprendió a hablar, leer y escribir francés parisino e italiano.

Intuyendo desde muy temprano que no tenía precursores en inglés lo suficientemente grandes como escritores, se interesó por Guillaume Machaut, el mayor poeta (y compositor) francés vivo de la época. Pero tras esa primera fase, que culminó en su extraordinaria elegía el *Libro de la duquesa*, Chaucer se fue a Italia por encargo del rey, y en febrero de 1373 se hallaba en la Florencia prerrenacentista, en pleno reflujo de su gran época literaria. El exiliado Dante había muerto hacía más de medio siglo, y sus sucesores de la generación siguiente, Petrarca y Boccaccio, ya eran viejos; ambos murieron durante los dos años siguientes. Para un poeta de la fuerza y habilidad de Chaucer, esos escritores —o, mejor dicho, Dante y Boccaccio— fueron las inevitables inspiraciones y consiguiente acicate a sus ansias. Petrarca tenía cierta importancia para Chaucer como figura re-

presentativa, pero muy poca como escritor. A sus treinta años, Chaucer el poeta sabía lo que quería, y no iba a encontrarlo en Petrarca, y sólo de manera periférica en Dante. Boccaccio, nunca mencionado por su nombre en la obra de Chaucer, se convirtió en el punto de partida que Chaucer precisaba.

Dante, cuyo orgullo espiritual era arrollador, había escrito un tercer Testamento, una visión de la verdad, que casaba muy poco con el temperamento irónico de Chaucer. Las diferencias entre Dante el Peregrino de la Eternidad y Chaucer el Peregrino de Canterbury son inmensas, y claramente deliberadas por parte de Chaucer. *La casa de la fama* se inspira en *La divina comedia*, pero se burla amablemente de ella, y los *Cuentos de Canterbury* constituyen, en cierto sentido, una crítica escéptica de Dante, en particular de sus relaciones con su propia visión. El temperamento distanciaba a Chaucer de Dante; eran personalidades poéticas incompatibles.

Boccaccio, gran admirador y exégeta de Dante, era otro asunto; no se sentiría muy feliz, allá en el paraíso de los poetas, de que le llamaran «el Chaucer italiano», igual que Chaucer, que incluso eludía el nombre de Boccaccio, se habría sentido horrorizado de que le llamaran «el Boccaccio inglés». Pero las afinidades, dejando aparte las maravillosas y enormes apropiaciones de Chaucer, existían, y eran casi inevitables. La obra principal de Boccaccio es el *Decamerón*, que Chaucer nunca menciona y que quizá nunca leyó completo, pero que es el modelo más probable para los *Cuentos de Canterbury*. La ironía de contar una historia *cuyo tema es contar una historia* es en gran parte invención de Boccaccio, y el propósito de esa ruptura era liberar a los relatos de su didactismo y moralismo, a fin de que el que leía o escuchaba, no el narrador, se hiciera responsable del buen o mal uso de la historia. Chaucer tomó de Boccaccio la idea de que las historias no tienen por que ser ciertas ni ilustrar la verdad; por contra, las historias son «cosas nuevas», no-

vedades, podríamos decir. Puesto que Chaucer era un gran ironista y un escritor incluso de más fuerza que Boccaccio, su transformación del *Decamerón* en los *Cuentos de Canterbury* fue algo radical, una completa revisión del proyecto de Boccaccio. Leídos uno al lado del otro, hay relativamente pocas semejanzas, pero la madurez con que Chaucer cuenta un relato no habría podido darse sin la mediación no reconocida de Boccaccio.

Chaucer consideraba que su obra maestra era *Troilo y Criseida*, uno de los grandes poemas extensos de la lengua inglesa, pero escasamente leído en la actualidad en comparación con los *Cuentos de Canterbury*, que es sin duda su obra más original y canónica. Quizá Chaucer infravaloró su más asombroso logro precisamente a causa de su originalidad, aunque algo en mí se opone ferozmente a esa conjetura. La obra está inacabada, y técnicamente consiste en extensísimos fragmentos; pero cuando se lee, apenas se tiene la sensación de que se trata de una obra inacabada. De hecho, puede que se trate de uno de esos libros que el autor nunca espera acabar, porque se ha fundido con su vida. La imagen de la vida como una peregrinación, no tanto a Jerusalén como al juicio final, se fusiona con el principio organizador del peregrinaje a Canterbury de Chaucer, con sus treinta peregrinos narrando historias por el camino. Y a pesar de todo el poema es inmensamente laico, y casi invariablemente irónico.

Su narrador es el propio Chaucer reducido a una total simplicidad: es un hombre animoso, de inagotable afabilidad, cree todo lo que oye, y posee una asombrosa capacidad para admirar incluso las horrendas cualidades exhibidas por algunos de sus veintinueve compañeros. E. Talbot Donaldson, el crítico de Chaucer más humano y con más sabiduría mundana, subraya que Chaucer el peregrino tiende «a ignorar, con mucha perspicacia, el significado de lo que ve, aunque lo vea con mucha claridad», mientras que al mismo tiempo no deja de expresar «in-

condicional admiración por el hurto competente». Puede que Chaucer el peregrino no sea tanto un Lemuel Gulliver, como sugiere Donaldson, como una parodia perversa de Dante el Peregrino, un personaje feroz, crítico, a menudo consumido por el odio, y en verdad una especie de moralista apocalíptico que tiende a ser demasiado consciente de aquello que, con una claridad terrible, contemplan sus ojos. Sería muy propio de la ironía chauceriana burlarse con tanta sutileza de un poeta cuya imaginativa arrogancia sin duda horrorizó al autor de *La casa de la fama*.

El Chaucer real, el ironista cómico que manipula al peregrino aparentemente afable, manifiesta un desapego, una aceptación y una indiferencia que son ya shakespearianas, en la medida en que podemos aislar alguna de las actitudes de Shakespeare. El desapego, en ambos poetas, contribuye a crear un arte de la exclusión: a menudo nos rompemos la cabeza a la hora de explicar por qué Chaucer el peregrino recuerda ciertos detalles mientras describe a cada individuo, mientras que olvida o censura otros. En las dos figuras más interesantes, la Comadre de Bath y el Bulero, este arte de memoria selectiva produce reverberaciones shakespearianas. Howard observa con perspicacia que Chaucer revisa a Boccaccio comprendiendo «que el cuento contado por cada uno podría contar un cuento sobre el narrador», y que el último cuento, podemos conjeturar, llenaría algunas lagunas dejadas por Chaucer el peregrino. En algunas ocasiones nos vemos obligados a confiar en el cuento, pero no en el narrador, en particular cuando éste es tan formidable como la Comadre de Bath o el Bulero. Pero, naturalmente, Chaucer el peregrino es aún más formidable, puesto que nunca podemos estar seguros de que sea tan cándido como evidentemente nos quiere hacer creer. Algunos críticos aducen que el narrador es tremendamente sofisticado, y que en realidad es Chaucer el poeta, enmascarándose ante sus compañeros de via-

je mediante una afabilidad peligrosamente astuta a la que no se le escapa nada.

Creo que uno debería remontarse al Yahvista o avanzar hasta Jonathan Swift para leer a un ironista tan completo y fascinante como Chaucer. Entre los ataques que me lanzaron a raíz de la publicación de *El Libro de J*, uno de mis favoritos es el de un estudioso de la Biblia que se preguntaba: «¿Qué le hace pensar al profesor Bloom que la ironía existía hace tres mil años?». Puesto que Chaucer no es un texto sagrado, hay menos resistencias a aceptar la embarazosa verdad de que un narrador tan universal como el autor de los cuentos de los peregrinos de Canterbury rara vez escribiera un pasaje que no fuera irónico. También es posible que el verdadero padre literario de Chaucer fuera el Yahvista, y su verdadera hija Jane Austen. Los tres convirtieron sus ironías en los principales instrumentos de descubrimiento o invención, al obligar a los lectores a descubrir por sí mismos qué habían inventado. Contrariamente a la ferocidad de la ironía de Swift, que es un corrosivo universal, la ironía de Chaucer rara vez carece de humanidad, aunque no se recate a la hora de retratar la depravación del Bulero, y aunque al final se acabe descubriendo que prácticamente ninguno de los participantes en la peregrinación son verdaderos peregrinos. «Honesto Yago», el aterrador estribillo que recorre Otelo, es una ironía chauceriana, y Shakespeare debió de saberlo. «Honesto Yago» es un precedente directo de «gentil Bulero». Jill Mann, en el mejor análisis de la ironía chauceriana que he encontrado, afirma que el centro de sus ambigüedades es su movilidad, el ir cambiando de punto de vista de una manera siempre cómica, negándonos así, de una manera consecuente, la posibilidad de un juicio moral, puesto que dentro de la ilusión siempre acecha la ilusión. Eso me devuelve a la conjetura de que la ironía chauceriana es una reacción contra la arrogancia de la actitud profética que Dante asumió como propia.

De encontrarse con la Comadre de Bath, el Bulero o algún otro peregrino de Canterbury, Dante (si se le pudiera molestar) no vacilaría en asignarles el círculo del infierno que les corresponde. Su interés, de tener alguno, sería aparcarlos en el lugar de la eternidad asignado y explicar por qué están ahí, pues a Dante sólo le preocupaban las realidades definitivas. La ficción, para Chaucer, no es un medio para representar o expresar una verdad inapelable; es un territorio maravillosamente idóneo para retratar el afecto y todas las demás cosas que tienen comercio con las ilusiones. Quizá Chaucer se sorprendería de que le consideráramos principalmente un ironista; contrariamente a Dante, que sólo amaba a su propia creación, Beatriz, parece ser que Chaucer cultivó un cauto amor por toda la comedia de la creación. Por último, no deberíamos separar a Chaucer el hombre de Chaucer el poeta o de Chaucer el peregrino: los tres se combinan para dar lugar a un encantador ironista cuyo legado más rico es un catálogo de personajes literarios que, en lengua inglesa, sólo le van a la zaga a Shakespeare. En ellos podemos ver el retoño de lo que se convertirá en el rasgo más original de la imaginación shakespeariana: la representación del cambio dentro de cada personalidad dramática.

Chaucer se anticipa en varios siglos a la interioridad que asociamos al Renacimiento y a la Reforma: sus hombres y mujeres comienzan a desarrollar una conciencia de sí mismos que sólo Shakespeare supo transformar en ese oírse a sí mismo casualmente, el asombro que eso provoca, y el nacimiento de la voluntad de cambio. Incipiente en algunos momentos en los *Cuentos de Canterbury*, esta anticipación de lo que después de Freud llamamos psicología profunda, en contraste con la psicología moral, llevó a Shakespeare a una plenitud que Freud, como ya he observado, sólo pudo codificar y prosificar. De este modo volvemos a la cuestión de Howard, aunque a él le interesaba el relato y a mí el personaje: ¿Qué le dio a Chaucer la capa-

cidad de trascender sus propias ironías y ser capaz de transmitir a sus personajes una vitalidad sólo superada por Shakespeare, y eso con la ayuda de Chaucer? Por muy especulativa y difícil que sea la cuestión, intentaré esbozar una respuesta.

De maneras muy distintas, los dos personajes más individuales y con más interioridad de Chaucer son la Comadre de Bath y el Bulero, gran vitalista la primera y algo bastante parecido a un verdadero nihilista el segundo. Los críticos moralistas no sienten más aprecio por la Comadre de Bath del que sienten por su único hijo, Sir John Falstaff; mientras que el Bulero —y con él su inminente progenie, Yago y Edmundo— está por encima de toda moral, al igual que sus últimos descendientes, Svidrigáilov y Stavroguin, los nihilistas shakespearianos de Dostoievski, cuyos atributos algo le deben al Yago de Shakespeare. Sin duda, uno comprende mucho mejor y disfruta mucho más de la Comadre de Bath y del Bulero si los compara a Falstaff y Yago que si los contrasta con sus posibles orígenes en el *Roman de la Rose*, el poema medieval más importante antes del de Chaucer. Los eruditos derivan el personaje de la Comadre de Bath de La Vieille, la anciana alcahueta de esa obra, mientras que encuentran inspiración para el Bulero en Falsa Apariencia, un hipócrita que anima el *Roman*. Pero La Vieille es más rancia que vitalista, contrariamente a la Comadre de Bath y Falstaff, y Falsa Apariencia no posee un intelecto tan peligroso como el del gentil Bulero y el honesto Yago.

La razón por la que muchos críticos eruditos de Chaucer y Shakespeare son encarnizadamente mucho más moralistas que sus poetas me parece un triste enigma, y uno sospecha que tiene que ver con la actual enfermedad de engreimiento moral que está destruyendo los estudios literarios en nombre de la justicia socioeconómica. Los herederos del platonismo, tanto los estudiosos tradicionales como los funcionarios del resentimiento, aun cuando nada sepan de Platón, pretenden desterrar

lo poético de la poesía. Las más grandes creaciones de Chaucer son la Comadre de Bath y el Bulero, que Shakespeare evidentemente conoció y de quienes sacó buen provecho, más que de ningún otro estímulo literario. Comprender qué interesó a Shakespeare es regresar al verdadero sendero de la canonización, donde los grandes escritores escogen a sus ineludibles precursores. Fue Edmund Spenser quien llamó a Chaucer «pozo puro de inglés impoluto», aunque es a Shakespeare a quien hemos de considerar, como observó con sutileza Talbot Donaldson, «el cisne en el pozo», bebiendo más profundamente de lo que era único en Chaucer, un nuevo tipo de personaje literario, o quizá una nueva manera de retratar a un personaje ya antiguo, ya sea en la ambigüedad moral de la pasión vital de la Comadre de Bath, o en la inmoral ambivalencia de la pasión del Bulero tanto para engañar como para ser descubierto.

Que el propio Chaucer estaba orgulloso de haber creado la Comadre lo sabemos por su breve y tardío poema a su amigo Bukton, en el que habla de «las congojas e infortunios del matrimonio» y donde la cita como la autoridad:

> La Comadre de Bath te ruego que leas
> para que un ejemplo de lo que hablamos veas.
> Dios te otorgue una vida que puedas llevar
> en libertad, pues llena de trabas la vas a encontrar.

La primera vez que nos encontramos con la «digna Comadre» en el Prólogo General a los *Cuentos de Canterbury,* no podemos por menos que quedarnos impresionados, aunque todavía no estamos preparados del todo para el explosivo carácter que aparece en el prólogo a su propio cuento, a pesar de las anteriores insinuaciones del narrador acerca de su exuberante sexualidad. La Comadre es un tanto sorda, por razones que descubriremos posteriormente; sus medias son escarlata; su expresión es altanera y su rostro bello, y hace juego con sus medias. Tiene los dientes separados, lo que en la época era signo de las-

civia, y ha sobrevivido a cinco maridos, por no mencionar a otros acompañantes, y es una peregrina conocida, nacional e internacionalmente, pues en aquella época las peregrinaciones eran el equivalente de los cruceros románticos de nuestros tiempos descreídos. Y todo esto sugiere a una persona que «sin duda conocía todos los remedios del amor, pues en ese juego había sido maestra». Pero su ingenio falstaffiano, su feminismo (tal como diríamos ahora) y por encima de todo su fantástica voluntad de vivir todavía no se han manifestado con toda su fuerza.

Howard nos recuerda que Chaucer era viudo cuando inventó a la Comadre de Bath, y añade astutamente que ningún escritor desde los antiguos manifestó tanta penetración en la psicología de las mujeres, ni las retrató con tanta comprensión. Estoy de acuerdo con Howard en que la Comadre es una absoluta delicia, por muchas objeciones que le pongan los moralistas, aunque quien más me fascina es su más encarnizado adversario, William Blake, que veía en ella la Voluntad Femenina (tal como él la llamaba) encarnada. Su comentario sobre el retrato de los Peregrinos de Canterbury es bastante acerbo al hablar de la Comadre, aunque está claro que ella le daba miedo: «esa mujer es también un azote y una plaga. No diré más de ella, ni tampoco expondré lo que Chaucer ha dejado oculto; que el joven lector estudie lo que se ha dicho de ella: es tan útil como un espantapájaros. Hay demasiados personajes de esa calaña para lo que conviene a la paz del mundo».

Sin embargo, sin tales personajes habría menos vida en la literatura, y menos literatura en la vida. El prólogo de la Comadre de Bath es una especie de confesión, aunque más aún una defensa triunfante o una apología. Y contrariamente al prólogo del Bulero su ensueño, que prefigura casi el monólogo interior, no nos dice más acerca de ella de lo que ella misma sabe. La primera palabra de su prólogo es «experiencia», que ella cita

como fuente de su autoridad. Ser la viuda de cinco maridos sucesivos, ya sea hace seiscientos años o ahora, otorga a una mujer una cierta aureola, hecho del que la Comadre es bien consciente; pero jactanciosamente se declara ávida de un sexto marido, al tiempo que le envidia al rey Salomón sus mil compañeras de lecho (setecientas mujeres, trescientas concubinas). Lo que es impresionante de la Comadre es su energía y vitalidad: sexual, verbal, polémica. La absoluta exuberancia de su ser no posee antecedentes literarios y no tiene parangón hasta que Shakespeare crea su Falstaff. Es una legítima fantasía literaria visualizar el encuentro entre la Comadre y el obeso caballero. Falstaff es más inteligente e ingenioso que la Comadre, pero ni siquiera él, con toda su locuacidad, podría haberla hecho callar. Resulta fascinante que sea el temible Bulero quien la interrumpa, aunque más que nada para animarla, con lo que ella prosigue encantada. En *Enrique V*, Shakespeare escribió una escena en la que se nos informa de la muerte de Falstaff, pero no le vemos morir en escena; ni siquiera Chaucer podría haber logrado escribir una escena así para la Comadre. Y ése, dejando de lado el coro de eruditos moralistas, es el más alto tributo que podemos rendirle: reconocer la vida que hay en ella, la perpetua bendición de una energía inagotable.

Como dice el Fraile, el preámbulo de la Comadre es bastante largo; dura más de ochocientas líneas, mientras que el cuento en sí mismo sólo tiene cuatrocientas y (ay) resulta un tanto estéticamente decepcionante tras la intensa revelación del yo de la Comadre. Pero el lector, a menos que se incline del lado del moralismo, deseará un prólogo más largo y un relato más corto. Está claro que Chaucer se siente fascinado por ella, igual que en otro registro está cautivado por el Bulero: sabe que estos dos personajes se le han escapado y poseen una misteriosa autonomía, el milagro de cuando el arte nos muestra obras grotescas de la naturaleza. No conozco ningún personaje femenino

de la literatura occidental más irrebatible que la Comadre cuando protesta por las consecuencias de que los hombres hayan escrito casi todos los libros:

> Por Dios, si las mujeres hubiesen escrito tantas historias como estos estudiosos enclaustrados, habrían relatado más perversión de los hombres que buenos hechos realizados por los hijos de Adán. [Traducción de Pedro Guardia].

Es la poderosa mezcla de la sinceridad de sus confesiones y de su exuberante sexualidad lo que ha horrorizado a los eruditos masculinos que han difamado a la Comadre. Su crítica implícita y puramente pragmática a la escala moral de perfección de la Iglesia es tan sutil como cómica, y presagia gran parte de la controversia actual entre la Iglesia y las feministas católicas. En parte, lo que ofende a los moralistas de la Comadre es simplemente su poderosísima personalidad, y Chaucer, al igual que todos los grandes poetas, creía en la personalidad. Debido a que la Comadre subvierte también todas las armonías establecidas, muchas la reducen a la categoría de lo grotesco, donde sí reside legítimamente el Bulero. Aunque la Comadre acepta las ideas de la Iglesia por lo que se refiere a la moralidad, existe en ella un profundo impulso que disiente del parecer de la Iglesia. Una escala de perfección que coloque la viudedad por encima del matrimonio, tal como hacía San Jerónimo, no tiene sentido para ella; y tampoco comparte la doctrina según la cual las relaciones sexuales maritales son santificadas sólo con la finalidad de engendrar hijos.

A pesar de sus cinco difuntos maridos, parece ser que no tiene hijos, y nada dice sobre el asunto. Donde ella entra en franca oposición con la ideología de la Iglesia medieval es en el tema de quién debe dominar en el matrimonio. Su inquebrantable fe en la soberanía femenina es el centro de su rebelión, y disiento de Howard cuando dice que su cuento «socava sus opiniones feministas, revela algo acerca de ella que no podíamos haber sospechado, algo que ni ella misma sabe». En su opinión, la Co-

madre sólo desea una sumisión exterior o verbal por parte del marido, aunque eso es subestimar la porción de ironía chauceriana presente en la Comadre. Dos líneas no cuentan un cuento, ni tampoco deshacen ochocientas líneas de apasionado prólogo: «y ella le obedeció en todo lo que podía producir deleite o proporcionarle placer».

Asumo que al decir «en todo» la Comadre se refiere exclusivamente a lo sexual. Estas líneas siguen a una en que el marido besa a la esposa mil veces seguidas, y la idea que tiene la Comadre de Bath de lo que puede dar placer a un hombre es bastante monolítica. Ella quiere ser soberana en todo menos en la cama, como va a descubrir inevitablemente su sexto marido. Tal como nos ha contado, sus primeros tres maridos fueron buenos, ricos y viejos, mientras que el cuarto y el quinto fueron jóvenes y fastidiosos. El cuarto, habiéndose atrevido a tener una amante, sufrió el justo destino de ser atormentado por la Comadre hasta morir; y el quinto, a quien ella doblaba en edad, la dejó sorda de una bofetada en una oreja, después de que ella le hubiera arrancado varias páginas de un libro antifeminista que él insistía en leerle. Cuando él cede por fin ante la Comadre, quema el libro y le entrega las riendas del hogar, viven felices juntos, aunque no siempre. Lo que irónicamente da a entender Chaucer es que la Comadre, desmesuradamente lujuriosa, agotó a su quinto marido, al igual que había consumido a los cuatro anteriores.

Sus compañeros de peregrinaje comprenden claramente lo que está diciendo la Comadre. Sea el lector masculino o femenino, sólo su sordera al tono o su repugnancia por la vida podría resistirse a los momentos más sublimes de anhelo y autocelebración de la Comadre. En mitad de la narración de su cuarto marido, reflexiona acerca de su afición al vino y la íntima relación que ésta guarda con su afición al amor, y entonces de pronto exclama:

> ¡Ay, Jesucristo, Dios mío! Cuando lo recuerdo todo y me acuerdo de mi juventud y alegría, el cosquilleo me llega a lo más hondo del corazón. Hasta la fecha hace bien a mi corazón el recordar el empuje de mi juventud. Pero la edad, ¡ay!, que todo lo estropea, me ha despojado de mi belleza y mi auge. ¡Adiós! ¡Que se vayan y el diablo cargue con ellos! ¿Qué puedo decir? He vendido toda la harina y ahora deberé vender el salvado lo mejor posible. Pero todavía intentaré pasármelo lo mejor que pueda. [Traducción de Pedro Guardia].

No hay nuevas revelaciones en este fragmento; nada que ayude a completar el alcance y estructura de los *Cuentos de Canterbury*. Estas líneas mezclan la memoria y el deseo de la Comadre, al tiempo que reconocen que el tiempo la ha transfigurado. Si hay un pasaje en Chaucer que se abra paso entre sus propias ironías, es éste, en el que la ironía pertenece al tiempo, enemigo invencible de todos los heroicos vitalistas. Contra esa ironía, la aún heroica Comadre de Bath pronuncia el más grandioso de sus versos: «Hasta la fecha hace bien a mi corazón el recordar el empuje de mi juventud». «Mí juventud» es el triunfo; por muy reducida a farfolla que pueda estar su vitalidad, la verdadera esencia de la mujer reside en su falstaffiano buen humor. El pesar abunda y autentifica su realista sentido de la pérdida: puede que no esté lejos la ranciedad de una lujuria senil, pero el comprender que sólo una deliberada alegría resulta apropiada para ella constituye la sabiduría laica o experimental que completa su crítica de los ideales de la Iglesia que podrían condenarla. Chaucer, sintiéndose viejo al acercarse a los sesenta años, le ha otorgado una elocuencia digna tanto del personaje como de su creador.

¿Cambia la Comadre de Bath en el curso de su larga confesión en forma de prólogo? La ironía chauceriana es poco más que una manera de representar ese cambio. Oímos el monólogo de la Comadre de Bath; también los peregrinos. Y ella, ¿se escucha? Nos conmueve oírla recordar el empuje de su juventud. ¿Acaso no se conmueve ella también? No posee la conciencia admirablemente disciplinada del Bulero, quien generalmente está ciego al efecto que provoca en sí mismo. La más profun-

da afinidad de la Comadre con Falstaff es que ella aprecia su propia apreciación de sí misma. Ella no desea cambiar, y por tanto manifiesta a través del prólogo una vigorosa resistencia a envejecer, al igual que a aceptar la forma definitiva de cambio, la muerte. Lo que la transforma es su buen humor, que pasa de una desmesura natural a un vitalismo más contenido.

Por lo que yo alcanzo a ver, Chaucer no trata irónicamente ese cambio, quizá porque, contrariamente a tantos eruditos, siente un afecto demasiado grande por su extraordinaria creación y le permite apelar directamente al lector. Su alegría deliberada difiere de una cordialidad forzada; lo más parecido que podemos encontrar es el optimismo de Sir John Falstaff, a quien tanto han difamado los críticos eruditos. El ingenio de Falstaff no declina en *Enrique IV. Segunda parte*, pero percibimos en él cierta tristeza a medida que gradualmente se acerca el momento en que Hal va a rechazarle. En la Comadre de Bath encontramos el entusiasmo falstaffiano, aunque la alegría comienza a hacerse más viva, como si la voluntad de vivir se aderezara con una pizca de ideología vitalista. Tanto la Comadre de Bath como Falstaff se parecen poco al Panurgo de Rabelais. Todavía son portadores de la Bendición, pero los dos reclaman más vida, aunque han aprendido que no existe tiempo sin límites, y aceptan el nuevo papel de ser agonistas, luchando por conseguir su tajada cada vez más delgada de Bendición. Aunque la Comadre posee un impresionante dominio de la retórica y un peligroso ingenio, no puede competir con Falstaff en ese terreno. Su desabrida conciencia de que su vitalidad va disminuyendo y su fuerte voluntad de mantener su buen humor tienen más que ver con el más importante personaje cómico de Shakespeare.

La Comadre y Falstaff son ironistas, al principio y al final, y fundamentan su autoridad sobre personalidades seguras de sí mismas, como ha observado Donaldson. Con *don Quijote*, San-

cho y Panurgo forman una compañía o familia dedicada al universo del juego, en oposición a las reglas de la sociedad o del espíritu organizado. Lo que el universo del juego confiere, dentro de sus límites estrictos, es libertad, la libertad interior de dejar de ser importunado por el propio superego. Creo que ésa es una de las razones por las que leemos a Chaucer y Rabelais, a Shakespeare y Cervantes. En un espacio concreto, el superego deja de golpearle a uno para, supuestamente, contener la agresividad. El impulso retórico de la Comadre o de Falstaff no es nada si no es agresivo, pero el objetivo práctico es la libertad: del mundo, del momento, de las moralidades del Estado y la Iglesia, de todo lo que en el yo impide el triunfo o la expresión del yo. Incluso algunos admiradores de la Comadre de Bath y de Falstaff persisten en llamarlos solipsistas; pero el egocentrismo no es solipsista. La Comadre y Falstaff son perfectamente conscientes de sus vecinos y del sol, pero muy pocos de quienes se les acercan nos interesan gran cosa, comparados con esos hechizados vitalistas.

Muchos eruditos han señalado la equivoca relación que tanto la Comadre como Falstaff mantienen con el texto de la Primera Epístola a los Corintios, en la que Pablo exhorta a los cristianos a que persistan en su vocación. La versión de la Comadre es: «Yo perseverare en el estado para el que Dios me ha llamado; no soy muy melindrosa», y Falstaff se hace eco de ambos y supera a la Comadre: «Bueno, Hal, ésa es mi vocación, y no es ningún pecado que un hombre se dedique a su vocación». Al imitar a Pablo, la Comadre y Falstaff no se muestran impíos. Sus inteligencias expresan cierto desencanto, pero siguen siendo creyentes. La Comadre sigue recordándoles hábilmente a los píos que a ella no se le exige perfección, mientras que a Falstaff le obsesiona el destino del glotón de la parábola del hombre rico y el pobre Lázaro. Falstaff está más angustiado que la Comadre, pero ella no ha sufrido la desgracia de considerar

al futuro Enrique V una especie de hijo adoptivo. Al ser una criatura de Shakespeare y no de Chaucer, Falstaff interioriza su cambio, que es más importante que el que la Comadre es capaz de experimentar. Los dos personajes se oyen a sí mismos, pero sólo Falstaff se escucha de un modo coherente. Sospecho que, para Shakespeare, el personaje capital en Chaucer no fue la Comadre de Bath sino el Bulero, predecesor de todos los personajes literarios occidentales condenados al nihilismo. Abandono a la Comadre de Bath y a Falstaff a regañadientes, pero pasar de ellos al Bulero y a su progenie shakespeariana es sólo cambiar el vitalismo positivo por el negativo. Nadie podría amar al Bulero, ni a Yago; pero nadie se resiste a su negativa exuberancia.

Es un tópico de la crítica emparentar a la Comadre de Bath y a Falstaff, aunque no he leído ninguna teoría que señale a los grandes villanos de Shakespeare, Yago en *Otelo* y Edmundo en *El rey Lear*, como descendientes del Bulero. Los héroes-villanos de Marlowe, Tamburlaine el Grande, y más aún Barrabás, el judío de Malta, sin duda dejaron una profunda impronta en el retrato de Aarón el Moro en la primera tragedia de Shakespeare, el osario *Tito Andrónico*, y en la de Ricardo III. Entre Aarón y Ricardo por un lado, y Yago y Edmundo por otro, interviene una sombra, y parece pertenecer al antitético Bulero, que es el paria de los *Cuentos de Canterbury*. Incluso su prólogo y su relato están fuera de la aparente estructura del más importante poema de Chaucer. El cuento del Bulero tiene su mundo propio; no se parece a ningún otro fragmento de Chaucer, aunque yo lo considero su cima como poeta, y a su modo es algo insuperable, uno de los límites del arte. Donald Howard, al reflexionar sobre la diferencia entre el Bulero y su relato y el resto de los *Cuentos de Canterbury*, compara la intrusión del Bulero con el «mundo marginal de la estética medieval, con los dibujos lascivos o cotidianos de los márgenes de los manuscritos serios», predecesores de Hieronymus Bosch. Tan cáusticas son la pre-

sencia del Bulero y su narración que en Chaucer lo marginal se convierte en central, inaugurando lo que Nietzsche iba a denominar «el invitado más extraño», la representación del nihilismo europeo. El vínculo entre el Bulero y las grandes negaciones de Shakespeare, Yago y Edmundo, me parece tan profundo como la dependencia de Dostoievski de los villanos intelectuales de Shakespeare para sus Svidrigáilov y Stavroguin.

El Bulero aparece por primera vez acompañado de su horrible compinche, el grotesco Alguacil, hacia el final del Prólogo General. El Alguacil es el equivalente de la policía del pensamiento que en la actualidad aflige a Irán; es un laico que arrastra a supuestos delincuentes espirituales a un tribunal religioso. Se entromete en las relaciones sexuales, se queda con una parte de las ganancias de las prostitutas que trabajan en su diócesis y chantajea a sus clientes. En cuanto que narrador del Prólogo General, el Peregrino Chaucer expresa aprecio por la benignidad del Alguacil en el chantaje: «por un litro corto de vino permitía a cualquier camarada conservar su concubina durante un año y, además, le perdonaba». Por una vez, la ironía parece superada por la reticencia de Chaucer a reaccionar ante la sordidez moral del Alguacil, quien simplemente ayuda a fijar el contexto para el mucho más espectacular Bulero. El Alguacil no es más que un afable bruto, un compañero adecuado para el Bulero, que nos hunde en una conciencia infernal más shakespeariana que dantesca, pues es cambiante en grado sumo. Chaucer hereda la identidad de los buleros y charlatanes de la literatura y de la realidad de su tiempo, pero la extraordinaria personalidad de su Bulero me parece su más extraordinaria invención.

Los buleros iban de un lado a otro vendiendo indulgencias para los pecados, desafiando la ley canónica, aunque sin duda con la connivencia de la Iglesia. Como laicos que eran, se suponía que no debían predicar, pero lo hacían, y el Bulero de Chaucer es un soberbio predicador, y supera a cualquier tele-

vangelista del actual panorama religioso norteamericano. Los críticos se hallan divididos respecto de la naturaleza sexual del Bulero: ¿es un eunuco, un homosexual, un hermafrodita? Nada de todo esto, me aventuro a decir; y en todo caso Chaucer se ha preocupado de que no lo sepamos. Quizá el Bulero lo sabe; ni siquiera estamos seguros de ello. De los veintinueve peregrinos, es el más censurable, pero con mucho el más inteligente, y en ese aspecto casi rivaliza con Chaucer, el trigésimo peregrino. Las dotes del Bulero son tan formidables que nos sentimos obligados a preguntarnos por su amplio pasado, del que nada nos dice. A pesar de ser un astuto hipócrita religioso que comercia con reliquias espurias y se atreve a traficar con la redención instaurada por Jesús, posee una conciencia auténticamente espiritual, y una poderosa imaginación religiosa.

El corazón de las tinieblas es una metáfora oscurantista de Joseph Conrad muy apropiada para la figura del diabólico Bulero, quien rivaliza con sus descendientes de ficción a la hora de ser una suerte de abismo problemático, depravado aunque imaginativo en el más alto grado. Un estudioso de Chaucer, R. A. Shoaf, observa sagazmente del Bulero: «En su profesión, cada día vende su persona y sus actos; pero, a juzgar por el ejemplo de su obsesión, es consciente de ello, pues lamenta no poder volver a comprarse». Lo que sabe es que sus caracterizaciones, aunque asombrosas, no pueden redimirle, y comenzamos a sospechar, mientras reflexionamos acerca de su perorata y su relato, que algo más que la codicia y el orgullo de predicar con autoridad le ha llevado a esa vida de profesional del engaño. Nunca podremos saber qué había en Chaucer que le permitiera crear al primer nihilista, al menos literario, pero encuentro sugerente la paradoja de G. K. Chesterton:

> Geoffrey Chaucer era exactamente lo que «el gentil Bulero» no era: él era un gentil Bulero. Pero malinterpretaremos a todos los hombres de esa sociedad curiosa y bastante compleja si no nos damos cuenta de que, en cierto sentido, sus excentricidades estaban relacionadas con la esencia de ese mundo. La venalidad

> oficial del mal Bulero y la amabilidad muy poco oficial del buen Bulero procedían de las peculiares tentaciones y difíciles diplomacias del mismo sistema religioso. Y era así porque ese sistema, en el sentido puritano, no era simple. Era costumbre, incluso en mentalidades mucho más serias que la de Chaucer, ver (por así decir) las dos caras del pecado; y un pecado venial era completa e inexpresablemente distinto en su dirección última de un pecado mortal. Fue por abusar de distinciones de ese tipo por lo que aparecieron las distorsiones y corrupciones que quedan patentes en la flagrante figura del Bulero; la práctica de las indulgencias no era sino una degeneración de la teoría de las indulgencias. Pero fue a causa de la utilización de distinciones de ese tipo por lo que un hombre como Chaucer alcanzó esa suerte de hábito mental equilibrado y sutil, el hábito de ver todos los lados de la misma cosa; la capacidad de comprender que incluso un mal tiene derecho a su propio lugar en la jerarquía de males, de comprender, por fin, que en la abismal relatividad del Infierno y el Purgatorio hay cosas más imperdonables incluso que el Bulero.

Chesterton atribuye a Chaucer un perspectivismo que es posible tan sólo por la agobiante realidad de la fe católica medieval. Sea cual sea la raíz, el perspectivismo importa poéticamente más que la fe. La ambivalencia del perspectivismo se desata en el Bulero, una figura que señala el límite de la ironía chauceriana. En general, Chaucer es un auténtico poeta cómico, según la idea que tenemos (la de Shakespeare) de la comedia. El prólogo y el relato del Bulero no son cómicos, sino letales. Él mismo dice: «Puedo ser todo lo vicioso que queráis», pero también es un genio: decir menos no le haría justicia, ni a él ni a Yago. Igual que éste, el Bulero combina los dones del dramaturgo o narrador, del actor y del director; y de nuevo, al igual que Yago, el Bulero es un supremo psicólogo moral y un pionero de la psicología profunda. El Bulero, Yago y Edmundo pueden hechizar a sus víctimas, nosotros incluidos. Todos ellos proclaman abiertamente sus engaños, pero sólo ante nosotros, o, en el caso del Bulero, ante los peregrinos de Canterbury, que en este caso ocupan nuestro lugar. El júbilo que les causan su propia capacidad intelectual y su perfidia nos cautiva, igual que ocurre siempre con los sublimes desafueros literarios. La negativa desmesura del Bulero, Yago y Edmundo es tan atractiva como la positiva exuberancia de la Comadre de Bath, Panurgo y Falsta-

ff. Reaccionamos ante la energía, tal como subraya William Hazlitt en su artículo «De la poesía en general»:

> Vemos la cosa por nosotros mismos, y la mostramos a los demás tal como la percibimos y tal como, a pesar de nosotros mismos, nos vemos obligados a pensar en ella. La imaginación, al encarnarlos y darles forma, proporciona un evidente alivio a los confusos e inoportunos deseos de la voluntad. No deseamos que la cosa sea así; sino que deseamos que aparezca tal como es. Pues el conocimiento es poder consciente; y la mente ya no es, en este caso, el embaucado, aunque pueda ser víctima de la depravación o la locura.

De Yago, Hazlitt escribió: «Es casi tan indiferente a su propio destino como al de los demás; corre todos los riesgos para lograr una insignificante y dudosa victoria; y él mismo es el embaucado y la víctima de la pasión que le domina», palabras, todas ellas, igualmente apropiadas para el Bulero. Disfrutamos de las invenciones del Bulero, de sus «santas reliquias»: relicarios de vidrio llenos de harapos y huesos y guantes mágicos. Y compartimos su entusiasmo cuando rechaza cualquier consecuencia moral de sus predicas:

> Mis manos y mi lengua trabajan con tanta rapidez que da gusto verlas. Toda mi prédica versa sobre la avaricia y sus perniciosas consecuencias para que así me den limosnas abundantes. Mi único objetivo es el provecho económico. No me importa corregir el pecado. Me importa un bledo que, cuando se mueran, se condenen. [Traducción de Pedro Guardia].

Nos llena de satisfacción oír tal cosa y verla mientras la escuchamos. Y una satisfacción aún más profunda nos provoca leer el magistral relato del Bulero, en el que tres juerguistas de taberna, escandalosos muchachos que ahora formarían parte de los Ángeles del Infierno, se ponen como meta matar a la Muerte misma, pues es tiempo de peste y la Muerte está muy activa. Se encuentran con un hombre pobre e infinitamente anciano que sólo busca retornar con su madre, la tierra:

> Por eso, como un prisionero incansable, ando golpeando con mi vara la tierra —la puerta de mi madre— de noche y de día, rogando: «Querida madre, ¡dejadme entrar!». [Traducción de Pedro Guardia].

Amenazado por los rufianes, el misterioso anciano les indica dónde encontrarán a la Muerte, en forma de un montón de

monedas de oro, bajo un roble. Dos de ellos conspiran para matar al más joven, pero no antes de que éste, previsoramente, les haya envenenado el vino. La profecía del anciano se cumple, pero nos quedamos preguntándonos quién es. Evidentemente es una invención del propio Chaucer, lo que significa que, dentro de los *Cuentos de Canterbury,* es producto del genio del Bulero. Y ese anciano errante, en aparente connivencia con la muerte, aunque él mismo, a pesar de sus deseos, no pueda morir, y que indica a los demás el camino a una riqueza que o desprecia o ha abandonado, ha sido identificado por muchos eruditos, de una manera bastante sensata, con la leyenda del Judío Errante. ¿Acaso el Bulero, a sabiendas de que está condenado, teme convertirse en otro personaje errante? En cuanto que proyección del Bulero, el extraño anciano desvela la vacuidad de las jactancias del Bulero en el sentido de que sólo la codicia por el dinero le impulsa a esa vida de engaño. Su auténtico impulso es desvelarse, destruirse, condenarse. Busca la perdición, o bien necesita aplazar la desesperación y la inmolación soportando la nimia muerte implícita en la humillación que le inflige el fatuo Anfitrión ante los demás peregrinos.

El Bulero pasa de buscar la perdición a autodestruirse tras haberse oído hablar casualmente, y por ello su voluntad es negativa. Ese momento me parece particularmente excitante, pues sospecho que para Shakespeare fue un momento crucial de revisionismo poético, del que se derivó gran parte de su originalidad en la manera de representar el carácter, la cognición y la personalidad humana. Pándaro, el astuto mensajero de *Troilo y Criseida* de Chaucer, no tenía suficiente entidad como predecesor de Yago y Edmundo; el taimado Pándaro tiene demasiado buen fondo, es más que benigno en sus intenciones. Pero aquí está el Bulero, reaccionando a su propia elocuencia al concluir su impresionante relato, y ofreciendo sus servicios profesionales a sus camaradas peregrinos:

¿Quién sabe si uno o dos de vosotros caerá del caballo y se romperá el cuello? Pensad en la protección que tenéis todos vosotros por el hecho de que yo, que puedo perdonar a nobles y plebeyos cuando el alma abandona el cuerpo, me halle en vuestra compañía. Mi consejo es que nuestro anfitrión sea el que empiece, pues es el que más hundido está en el pecado.

—Adelantaos, señor anfitrión, y haced vuestra ofrenda el primero y besaréis cada una de las reliquias. Todo por seis peniques. ¡Vamos, abrid vuestra bolsa! [Traducción de Pedro Guardia].

Este discurso palpablemente ofensivo invita a una violenta respuesta, y de hecho exige una cuando se dirige directamente al Anfitrión, quien, de entre todos los peregrinos, es quien más probabilidades tiene de aplastar al obseso Bulero. En este momento, el Bulero se halla en un vértigo desesperado, fuera de control, arrastrado por su propio poder de evocación en una imparable necesidad de castigo. Cuando el Anfitrión se ofrece brutalmente a arrancarle los testículos al Bulero y llevárselos, el voluble predicador laico queda reducido al silencio: «El bulero no contestó palabra; estaba demasiado furioso para hablar». Creo imposible separar esta frase del voto de silencio final de Yago: «Desde ahora en adelante no volveré a decir palabra». Las dos grandes negaciones comparten una idea del terror con la que nos contaminan, aunque ni ellos mismos sepan conscientemente qué les aterra. El genio de Yago está extrañamente fuera de lugar en un espíritu que sólo conoce la guerra, al igual que el Bulero es un espíritu desplazado, que se regocija en el engaño al tiempo que desperdicia su genio para evocar los terrores de la eternidad. Igual que las extraordinarias capacidades cognitivas de Edmundo o del Svidrigáilov de Dostoievski, el elemento ofensivo del Bulero y de Yago es una inteligencia extraordinaria dedicada en exclusiva al mal. La grandeza canónica de Chaucer, el único escritor con fuerza suficiente para enseñarle a Shakespeare los secretos de la representación, reside finalmente en el retrato siniestramente profético del Bulero, cuya progenie todavía está con nosotros, tanto en la vida como en la literatura.

5. CERVANTES: EL JUEGO DEL MUNDO

Sabemos más acerca de Cervantes el hombre que acerca de Shakespeare, y sin duda hay mucho más que saber de él, pues su vida fue intensa, difícil y heroica. Shakespeare tuvo un inmenso éxito como dramaturgo y murió en la abundancia, viendo cumplidas todas sus ambiciones sociales (tampoco excesivas). A pesar de la popularidad de *Don Quijote*, Cervantes no recibió derechos de autor y disfrutó de escasa suerte con sus mecenas. Pocas ambiciones tuvo, aparte de mantener a su familia, y fracasó como dramaturgo. No estaba dotado para la poesía; sí para escribir *Don Quijote*. Contemporáneo de Shakespeare (murieron, se cree, el mismo día), tiene en común con él la universalidad de su genio, y posiblemente sea el único par de Dante y Shakespeare en el canon occidental.

Se le considera en conjunción con Shakespeare y Montaigne porque los tres son escritores de sapienciales; no hay un cuarto tan cuerdo, morigerado y amable hasta Molière, y de algún modo fue como un Montaigne redivivo, aunque en otro género. En cierto sentido, sólo Cervantes y Shakespeare ocupan la más alta eminencia; no se les puede superar, porque siempre van por delante de uno.

Al enfrentarse a la fuerza de *Don Quijote,* el lector nunca se ve denigrado, sólo realzado, cosa que muchas veces no ocurre durante la lectura de Dante, Milton o Jonathan Swift, cuyo *Cuento de una barrica* siempre me ha impresionado como la mejor prosa desde Shakespeare, aunque no deje de hacerme re-

proches. Tampoco ocurre en el caso de Kafka, el escritor central de nuestro caos. Shakespeare es de nuevo el más parecido a Cervantes; nos nutrimos de la casi infinita capacidad para la indiferencia del dramaturgo. Aunque Cervantes siempre se muestra cauteloso a la hora de aparecer como un buen católico, no leemos *Don Quijote* como si fuera una obra devota. Es de presumir que Cervantes fue cristiano viejo, no descendiente de judíos conversos ni nuevos cristianos, aunque tampoco podemos estar seguros de sus orígenes, al igual que no podemos conjeturar con precisión cuáles eran sus opiniones. Caracterizar sus ironías es una tarea imposible; pasarlas por alto también es imposible.

A pesar de su heroica acción en la guerra (perdió para siempre el uso de la mano izquierda en la importante batalla de Lepanto contra los turcos), Cervantes tenía que irse con mucho ojo con la Contrarreforma y la Inquisición. Los aires de loco de don Quijote le garantizan, y también a Cervantes, una suerte de patente de bufón, parecida a la del Bufón en *El rey Lear*, una obra representada simultáneamente a la publicación de la primera parte de *Don Quijote*. Casi con toda seguridad, Cervantes fue un seguidor de Erasmo, el humanista holandés cuyos textos sobre la interioridad cristiana se dirigían en gran medida a los conversos, atrapados entre el judaísmo que se habían visto obligados a abandonar y un sistema cristiano que les convertía en ciudadanos de segunda clase. Entre los ancestros de Cervantes se contaban numerosos médicos, una profesión popular entre los judíos españoles antes de la expulsión y las conversiones forzadas de 1492. Un siglo después, Cervantes parece un tanto atormentado por ese horrible año, que tanto daño hizo a judíos y moros, así como al bienestar económico y social de España.

No hay dos lectores que den la impresión de haber leído el mismo *Quijote*, y los críticos más distinguidos todavía no han conseguido ponerse de acuerdo en los aspectos fundamentales

del libro. Erich Auerbach consideraba que no tenía rival en la representación de la realidad ordinaria como una alegría continua. Tras acabar de releer el *Quijote*, parpadeo ante mi incapacidad para encontrar lo que Auerbach denominaba «una alegría tan universal, tan ramificada y, al mismo tiempo, tan exenta de crítica y de problemática». «Los términos simbólicos y trágicos», aun cuando se utilicen para clasificar la locura del héroe, le parecen falsos a Auerbach. Contra esa afirmación emplazo al más agudo y quijotesco de todos los agonistas críticos, el vasco Miguel de Unamuno, cuyo «sentido trágico de la vida» se fundamentaba en su íntima relación con la obra maestra de Cervantes, que para Unamuno reemplazaba a la Biblia como la auténtica Sagrada Escritura Española. «Nuestro Señor Don Quijote», le llamaba Unamuno, kafkiano antes de Kafka, debido a que su locura procede de una fe en lo que Kafka iba a denominar «indestructibilidad». El Caballero de la Triste Figura de Unamuno busca la supervivencia, y su única locura es una cruzada contra la muerte: «Grande fue la locura de don Quijote, y fue grande porque la raíz de la que brotaba era grande: el inextinguible anhelo por sobrevivir, fuente de las más extravagantes locuras y de los actos más heroicos».

En su opinión, la locura de don Quijote es un rechazo a la aceptación de lo que Freud denominaba «ardua realidad» o principio de realidad. Cuando don Quijote se reconcilia con la necesidad de morir, no tarda en hacerlo, regresando de este modo al cristianismo que los visionarios españoles, y no sólo Unamuno, concebían como un culto a la muerte. Para Unamuno, la alegría del libro pertenece sólo a Sancho Panza, que purga su *daimon*, don Quijote, y de este modo sigue gustosamente al triste caballero a través de cada extravagante desgracia. Esta lectura está muy cerca de la extraordinaria parábola de Kafka «La verdad sobre Sancho Panza», en la que es Sancho quien ha devorado todos los libros de caballerías hasta que su

demonio imaginario, personificado en don Quijote, sale rumbo a sus aventuras con Sancho detrás. Quizá Kafka estaba convirtiendo *Don Quijote* en un largo y bastante agrio chiste judío, pero también puede que eso sea más fiel al libro que leerlo con la simple alegría con que lo hace Auerbach.

Probablemente sólo Hamlet da pie a tan variadas interpretaciones como *Don Quijote*. Nadie de entre nosotros puede purgar a Hamlet de sus intérpretes románticos, y don Quijote ha inspirado escuelas de crítica romántica tan numerosas como contumaces, y también libros y ensayos que se oponen a una supuesta idealización del protagonista de Cervantes. Los románticos (yo incluido) ven a don Quijote como un héroe, no como un loco; se niegan a leer el libro principalmente como una sátira; y encuentran en el libro una actitud metafísica o visionaria en relación con el afán aventurero de don Quijote que hace que la influencia cervantina en *Moby Dick* parezca completamente natural. Desde el filósofo y crítico alemán Schelling en 1802 hasta el musical de Broadway *El hombre de la Mancha* en 1966, ha habido una continua exaltación de esa búsqueda de un sueño supuestamente imposible. Los novelistas han sido los principales oponentes de esta apoteosis de don Quijote: entre los copiosos admiradores se incluyen Fielding, Smollett, y Sterne en Inglaterra; Goethe y Thomas Mann en Alemania; Stendhal y Flaubert en Francia; Melville y Mark Twain en los Estados Unidos; y casi todos los escritores modernos hispanoamericanos. Dostoievski, que podría parecer el menos cervantino de los escritores, insistía en que el príncipe Mishkin de *El idiota* estaba modelado a imitación de don Quijote. Puesto que muchos le conceden al extraordinario experimento de Cervantes el honor de haber inventado la novela, en oposición a la narrativa picaresca, la devoción de tantos novelistas posteriores resulta perfectamente comprensible; pero las enormes pasiones

despertadas por el libro, en Stendhal y Flaubert principalmente, son extraordinarios tributos a ese gran logro literario.

Yo mismo gravité hacia la órbita de Unamuno cuando leí *Don Quijote,* pues para mí el núcleo del libro es el descubrimiento y celebración de la indivualidad heroica, tanto en don Quijote como en Sancho. Unamuno, de manera bastante perversa, prefería don Quijote a Cervantes, pero ahí me niego a seguirle, pues ningún escritor ha establecido una relación más íntima con su protagonista que Cervantes. Ojalá pudiésemos saber lo que el propio Shakespeare pensaba de su Hamlet; casi demasiado bien sabemos cómo don Quijote influyó en Cervantes, aun cuando dicha información nos haya llegado a menudo de un modo indirecto. Cervantes inventó infinitas maneras de interrumpir su propia narración para obligar a que fuera el lector quien contara la historia en lugar del cauteloso autor. Los astutos y pérfidos encantadores que supuestamente trabajan sin cesar para frustrar al magnífico e indomable don Quijote son también utilizados para convertirnos en lectores activos. Don Quijote supone que los hechiceros existen, y Cervantes, con gran sentido práctico, comprende que son componentes cruciales de su lenguaje. Todo se transforma a través de encantamientos, reitera el lamento quijotesco, y el pérfido hechicero es el propio Cervantes. Cada personaje ha leído su propia historia y la de los demás, y bastante de la segunda parte de la novela trata de las reacciones suscitadas por la lectura de la primera. Se educa al lector para que su reacción sea mucho menos inocente, aunque don Quijote se niegue tercamente a aprender; pero ese rechazo tiene más que ver con su propia «locura» que con el hecho de que los libros de caballerías que le han enloquecido no sean más que pura ficción. Don Quijote y Cervantes evolucionan juntos hacia un nuevo tipo de dialéctica literaria, una dialéctica que, alternativamente, proclama la fuerza y la vanidad de la narrativa en relación con los acontecimientos

reales. Incluso a medida que don Quijote, en la primera parte, llega a comprender gradualmente las limitaciones de la ficción, del mismo modo Cervantes crece en su orgullo como autor y en la satisfacción particular de haber inventado a don Quijote y a Sancho.

La relación entre don Quijote y Sancho, cariñosa y a menudo irascible, constituye la grandeza del libro, más incluso que el vigor con que se representan las realidades naturales y sociales. Lo que une a don Quijote con su escudero es tanto su común participación en lo que se ha denominado «el universo del juego» como el afecto mutuo aunque teñido de malhumor. No se me ocurre una amistad comparable en toda la literatura occidental, y desde luego ninguna que descanse de una manera tan exquisita en conversaciones tan hilarantes. Angus Fletcher, en *Los colores de la mente*, capta el espíritu de esas conversaciones:

> Donde don Quijote y Sancho coinciden es en una especie de animación, en el brío de sus conversaciones. Mientras hablan, y a menudo discuten enérgicamente, amplían el ámbito común de su pensamiento. Todo lo que piensa cada uno de ellos es sometido a examen o crítica. Mediante un desacuerdo casi siempre cortés, más cortés cuanto más agudo es el conflicto, gradualmente establecen una zona donde dan rienda suelta a sus pensamientos, y de cuya libertad se aprovecha el lector para reflexionar sobre ellos.

Mi diálogo favorito entre las docenas que mantienen don Quijote y Sancho tiene lugar en la segunda parte, en el capítulo 28, después de que el caballero haya emulado a Sir John Falstaff en la reflexión de que la prudencia es el componente más sabio del valor. Por desgracia, esa decisión ha acarreado abandonar a un aturdido Sancho entre los habitantes furiosos de una aldea. Tras el incidente, el pobre Sancho se lamenta de que le duele todo el cuerpo y recibe este consuelo bastante pedante del caballero:

> —La causa dese dolor debe ser, sin duda —dijo don Quijote—, que como era el palo que te dieron largo y tendido, te cogió todas las espaldas, donde entran todas esas partes que te duelen; y si más te cogiera, más te doliera.
>
> —¡Por Dios —dijo Sancho—, que vuesa merced me ha sacado de una gran duda, y que me la ha declarado por lindos términos! ¡Cuerpo de mí! ¿Tan encubier-

ta estaba la causa de mi dolor, que ha sido menester decirme que duele todo aquello que me alcanzó el palo?

Detrás de este diálogo asoma el vínculo existente entre ambos, que, bajo la superficie, disfrutan de una íntima igualdad. Podemos dejar para más adelante la cuestión de qué figura es más original, y señalar que la figura mixta que ambos componen es más original que cada uno por separado. Sancho y don Quijote son un dúo unido por el afecto y las riñas, y entre ellos hay algo más que el cariño y el respeto que sienten el uno por el otro. En el mejor de los casos, son compañeros en el universo del juego, una esfera con sus propias normas y su propia visión de la realidad: Unamuno nos resulta de nuevo un útil crítico cervantino, pero el teórico es Johan Huizinga, en su sutil libro *Homo Ludens* (1944), que apenas menciona a Cervantes. Huizinga comienza afirmando que su tema, el juego, debe distinguirse tanto de la comedia como de la locura: «Lo cómico guarda estrecha relación con lo necio. Pero el juego no es necio. Está más allá de toda oposición entre estupidez y necedad».

Don Quijote no es un loco ni un necio, sino alguien que juega a ser un caballero errante. El juego es una actividad voluntaria, contrariamente a la locura o la necedad. El juego, según Huizinga, tiene cuatro características principales: libertad, indiferencia, exclusión o límite y reglas. Es posible encontrar esas cualidades en la errancia caballeril de don Quijote, aunque no en el fiel servicio de Sancho como escudero, pues Sancho es más lento a la hora de entrar en el juego. Don Quijote se eleva a un tiempo y un lugar ideales, y se mantiene fiel a su propia libertad, a su indiferencia y apartamiento, y a sus límites, hasta que por fin es derrotado, abandona el juego, regresa a la «cordura» cristiana y, de este modo, muere. Unamuno dice de don Quijote que salió a buscar su verdadera madre patria y encontró el exilio. Como siempre, Unamuno comprendía la sustancia más profunda de este gran libro. Don Quijote, al igual

que los judíos y los moros, es un exiliado, pero, a la manera de los conversos y moriscos, un exiliado interior. Don Quijote abandona su pueblo para buscar su patria espiritual en el exilio, porque sólo los exiliados pueden ser libres.

Cervantes nunca nos dice explícitamente por qué Alonso Quijano (en el libro aparecen diversas variantes ortográficas del nombre) enloqueció tras empacharse de libros de caballerías hasta acabar recorriendo los caminos para convertirse en don Quijote. Alonso, un pobre hidalgo de La Mancha, tiene un solo vicio: es un lector compulsivo de la literatura popular de su época, que destierra la realidad de su mente. Cervantes describe a Alonso como un puro caso de vida no vivida. Es soltero, tiene cerca de cincuenta años, es de presumir que carece de experiencia sexual, está confinado a la compañía de un ama de llaves que está en la cuarentena, una sobrina de diecinueve, un mozo de campo y sus dos amigos: el cura del pueblo y Nicolás, el barbero. No muy lejos vive una campesina, la robusta Aldonza Lorenzo, que, sin saberlo, se ha convertido en el objeto ideal de las fantasías de Alonso Quijano, y en ellas la ha rebautizado como la gran dama Dulcinea del Toboso.

No queda claro si ella es el verdadero objeto de la búsqueda del buen hombre. Un crítico ha llegado a sugerir que Quijano se ve impelido a convertirse en don Quijote debido a la lascivia apenas reprimida que siente hacia su sobrina, una idea que no aparece en ninguna parte en el texto de Cervantes, pero que indica hasta qué extremos de desesperación ha llevado Cervantes a sus estudiosos. Todo lo que nos dice Cervantes es que su héroe se ha vuelto loco, y no se nos proporciona ningún detalle clínico. La reacción de Unamuno me parece la mejor en relación con la pérdida del juicio de don Quijote: «Pierde el juicio por nosotros, para nuestro provecho, para dejarnos un ejemplo eterno de generosidad espiritual». Es decir, don Quijote se

vuelve loco para expiar nuestra monotonía, nuestra miserable falta de imaginación.

El caballero convence a Sancho, un pobre campesino, para que le siga como escudero en su segunda salida, que se convierte en el espléndido episodio de los molinos de viento. El incentivo para el bondadoso y ostensiblemente lerdo Sancho es que gobernará una ínsula, que el caballero conquistará para él. Cervantes se muestra inevitablemente irónico la primera vez que presenta a Sancho, cuyo ingenio es extraordinario y cuyo verdadero deseo es obtener fama y fortuna como gobernador. Pero hay algo más fundamental, y es que una parte de Sancho muestra buena predisposición a aceptar el universo del juego, aunque el resto de su persona esté bastante desasosegado ante algunas de las consecuencias del juego quijotesco. Al igual que don Quijote, Sancho busca un nuevo ego, un ideal que Alejo Carpentier cree que Cervantes fue el primero en inventar. Yo diría que Cervantes y Shakespeare son autores simultáneos de ese hallazgo, y la diferencia entre ambos son las modalidades del cambio de sus personajes principales.

Don Quijote y Sancho son, el uno para el otro, un interlocutor ideal; cambian al escucharse mutuamente. En Shakespeare el cambio se origina cuando los personajes se oyen a sí mismos casualmente y meditan sobre lo que se desprende de lo que han oído. Ni don Quijote ni Sancho son capaces de oírse a sí mismos; el ideal quijotesco y la realidad pancesca son demasiado fuertes, y quienes los esgrimen no pueden dudar de ellos, de modo que se ven incapaces de asimilar cualquier desvío de su modelo de conducta. Pueden decir blasfemias, pero no las reconocen cuando las sueltan. La grandeza trágica de los protagonistas de Shakespeare se extiende a la comedia, la historia y el amor; sólo en las escenas culminantes de reconocimiento los supervivientes son capaces de escuchar atentamente lo que los otros están diciendo. La influencia de Shakespeare, y no sólo en

los países de habla inglesa, ha superado la de Cervantes. El moderno solipsismo emerge de Shakespeare (y de Petrarca antes que él). Dante, Cervantes, Molière —que dependen de los diálogos entre sus personajes— parecen menos naturales que el magnífico solipsismo de Shakespeare, y quizá, de hecho, son menos naturales.

Shakespeare no puede igualar los diálogos entre don Quijote y Sancho, pues los amigos y amantes de sus obras nunca acaban de escucharse mutuamente. Pensemos en la escena de la muerte de Antonio, en la que Cleopatra se escucha más bien a sí misma, o en las tentativas de diálogo entre Falstaff y Hal, en las que Falstaff se ve obligado a defenderse ante los incesantes ataques del príncipe. Hay amables excepciones, como Rosalinda y Celia en *Como gustéis*; pero no son la norma. La individualidad shakesperiana no tiene parangón, pero conlleva enormes costes. El egoísmo de Cervantes, exaltado por Unamuno, queda siempre atenuado por la libre relación entre Sancho y don Quijote, que abre otro espacio para el juego. Tanto Cervantes como Shakespeare son únicos en la creación de la personalidad, pero las principales personalidades shakespearianas —Hamlet, Lear, Yago, Shylock, Falstaff, Cleopatra, Próspero— al final se marchitan gloriosamente en el aire de una soledad interior. Don Quijote es salvado por Sancho, y éste por don Quijote. Su amistad es canónica y cambia, en parte, la posterior naturaleza del canon.

¿Qué significa la locura si quienes la sufren no pueden ser engañados por otros hombres y mujeres? Nadie explota a don Quijote, ni siquiera él mismo. Toma a los molinos por gigantes y cree que un teatro de marionetas es la realidad, pero nadie va a burlarse de él, porque él es más listo que los demás. Su locura es una locura *literaria*, y puede ser útil contrastarla con la locura sólo parcialmente literaria del orador del gran poema caballeresco «El noble Roldán a la Torre Oscura vino», de Robert

Browning. Don Quijote está loco porque su gran prototipo, el Orlando (Roldán) del *Orlando furioso* de Ariosto, sucumbe a una locura erótica. Igual que, tal como don Quijote le señala a Sancho, le ocurrió a Amadís, otro precursor heroico. El noble Roldán de Browning quiere ser sólo «apto para el fracaso», al igual que, uno por uno, los caballeros poetas fracasaron antes que él en la Torre Oscura. Don Quijote está mucho más cuerdo que él; quiere ganar, no importa cuántas veces le muelan a palos. Su locura, como él deja claro, es una estrategia poética elaborada por otros antes que él, y él simplemente sigue la tradición.

Cervantes procuró marcar distancias con respecto a cualquier posible precursor español; con quien tenía una afinidad más profunda era con Fernando de Rojas, autor de la gran obra dramática *La Celestina*, una obra no del todo católica en su salvaje amoralidad y su falta de presupuestos teológicos. Cervantes lo consideraba un «libro, en mi opinión, divino, si encubriera más lo humano», dando a entender con ello el rechazo de la sexualidad humana a aceptar cualquier constricción moral. Don Quijote, naturalmente, impone constricciones morales a sus deseos sexuales hasta tal punto que bien podría ser un sacerdote, lo cual, según Unamuno, es lo que era de verdad: un sacerdote de la verdadera Iglesia española, la quijotesca. La perpetua avidez de batallas de don Quijote, a pesar de las circunstancias adversas, es, de modo bastante claro, una sublimación del impulso sexual. El oscuro objeto de su deseo, la encantada Dulcinea, es el emblema de la gloria que conseguirá a través de la violencia, siempre reducida al absurdo por Cervantes. Superviviente de Lepanto y de otras batallas, así como de largos años de cautividad entre los moros y, más tarde, en las prisiones españolas (donde puede que comenzara *Don Quijote*), Cervantes tenía un conocimiento de primera mano de lo que era la guerra y el cautiverio. Nuestra intención es siempre considerar el chocante heroísmo de don Quijote con gran respeto y considerable

ironía, una actitud cervantina que no es fácil de analizar. Por muy extravagantes que sean sus manifestaciones, el valor de don Quijote sobrepasa de un modo convincente el de cualquier otro héroe de la literatura occidental.

Si uno se enfrenta directamente a *Don Quijote* sin el valor del crítico, no llega muy lejos. Cervantes, con todas sus ironías, está enamorado de don Quijote y Sancho Panza, al igual que cualquier lector que ame la lectura. Explicar el amor es un vano ejercicio en esta vida, donde la palabra «amor» significa todo y nada, aunque debería constituir una posibilidad racional en relación con la literatura de primer orden. Puede que Cervantes haya alcanzado una universalidad mayor que la de Shakespeare, puesto que siempre me deja perplejo que mi intenso amor por el único rival de don Quijote entre los caballeros andantes, Sir John Falstaff, no sea necesariamente compartido por mis estudiantes, por no hablar de la mayoría de mis colegas. Nadie va por ahí llamando a don Quijote «un desdichado, descerebrado y desagradable anciano», que fue el dicterio de G. B. Shaw en contra de Falstaff, pero siempre hay críticos cervantinos que persisten en colgarle a don Quijote la etiqueta de necio y loco, y que nos dicen que Cervantes satiriza el «indisciplinado egocentrismo» de su héroe. Si eso fuera cierto, no habría libro, pues ¿quién querría leer las aventuras de Alonso Quijano el Bueno? Desencantado al final, fallece en la cordura y en la religión, y siempre me recuerda a esos amigos de mi juventud que se psicoanalizaban durante décadas, sólo para acabar consumidos y encogidos, sin pasión en las entrañas, a punto para morir de una manera analítica y cuerda. Igual que la primera parte de este gran libro no es sino una sátira del héroe, la segunda, casi todo el mundo está de acuerdo en ello, está pensada para causar en el lector una identificación aún más estrecha con don Quijote y con Sancho.

Herman Melville, con un entusiasmo verdaderamente norteamericano, llamó a don Quijote «el sabio más sabio que jamás vivió», ignorando felizmente el carácter ficticio del héroe. Para Melville había tres personajes literarios de suprema originalidad: Hamlet, don Quijote y el Satán de *El paraíso perdido*. Ahab, ay, no acabó de ser el cuarto —quizá porque mezcló los tres—, pero su tripulación adquirió una atmósfera cervantina, por la que Melville reza directamente en una maravillosa perorata que coloca a Cervantes, de un modo memorable y desquiciado, entre el visionario de *El peregrino* y el presidente Andrew Jackson, héroe de todos los demócratas norteamericanos:

> ¡Sosténme, oh Tú, gran Dios democrático, que no rehusaste la pálida perla poética al negro prisionero Bunyan; Tú que envolviste, con hojas doblemente martilladas del más fino oro, el brazo mutilado y empobrecido del viejo Cervantes; Tú que elegiste a Andrew Jackson de entre los guijarros, y que le hiciste tronar más alto que un trono! ¡Tú, que en todos tus poderosos recorridos por la tierra siempre escoges a tus campeones más selectos entre la realeza de los sencillos; sosténme en esto, oh Dios! [Traducción de José María Valverde].

Se trata de un éxtasis de la religión norteamericana, que poco tiene en común con el prudente catolicismo de Cervantes, pero mucho con la religión española del quijotismo, tal como la expone Unamuno. El sentido trágico de la vida, descubierto por Unamuno en *Don Quijote*, es también la fe de *Moby Dick*. Ahab es un monomaníaco; también don Quijote, personaje más amable, pero los dos son idealistas atormentados que buscan la justicia en términos humanos, no hombres teocéntricos, sino hombres divinos, impíos. Ahab sólo pretende la destrucción de Moby Dick; la fama no es nada para el capitán cuáquero, y la venganza es todo.

Nadie, a excepción de una panoplia de hechiceros míticos, le ha hecho el menor daño a don Quijote, que encaja bofetadas con infinito estoicismo. Según Unamuno, a don Quijote le mueve la fama eterna, interpretada como «una expansión de la personalidad en el espacio y el tiempo». Leo esta frase como un equivalente laico de la Bienaventuranza en el Yahvista: más vi-

da en un tiempo sin límites. La generosidad y la simple bondad son las virtudes quijotescas. Su vicio, si tiene alguno, es la convicción, propia del Siglo de Oro español, de que la victoria por las armas lo es todo; pero puesto que le derrotan tan a menudo, este fracaso, como mucho, es transitorio.

Igual que yo, Unamuno se tomaba muy en serio el deseo sublimado de don Quijote por Aldonza Lorenzo y su posterior exaltación a lo Beatriz en forma de la angélica, aunque desgraciadamente hechizada, Dulcinea, lo que nos permite ver al caballero en casi toda su complejidad. Él vive por la fe al tiempo que sabe, como demuestran sus lúcidos arrebatos, que cree en la ficción, y también sabe —al menos por momentos— que es sólo una ficción. Dulcinea es una ficción suprema, y don Quijote, lector compulsivo, es un poeta de la acción que ha creado un gran mito. El Quijote de Unamuno es un agonista paradójico, el ancestro de quienes, en situación precaria, vagan a la aventura en el caos de Kafka y Beckett. Quizá el propio Cervantes no pretendió crear un héroe de la «indestructibilidad» laica, pero él alcanza su apoteosis en el apasionado comentario de Unamuno. Este Quijote es un actor metafísico, capaz de arriesgarse a que se mofen de él con tal de mantener vivo el idealismo.

En oposición al caballero idealista cuya fe es esencialmente erótica, Cervantes perfila la figura de un embaucador, un personaje extraordinario y bastante shakespeariano, Ginés de Pasamonte, que se nos da a conocer en la primera parte, en el capítulo 22, como uno de los prisioneros destinados a galeras, y asoma de nuevo en la segunda parte, capítulos 25-27, bajo la apariencia del ilusionista maese Pedro, que hace sus predicciones con la ayuda de un mono adivino y a continuación escenifica un espectáculo de marionetas tan vivo que don Quijote, confundiéndolo con su propia realidad, ataca y destroza los muñecos. Con Ginés, Cervantes nos ofrece una figura imaginaria que tan a gusto se encontraría en los bajos fondos isabelinos

como entre el hampa del Siglo de Oro español. La primera vez que don Quijote y Sancho se lo encuentran, va por un camino en compañía de una docena de presos, todos ellos condenados por el rey a servir como esclavos en galeras. Los demás culpables van «ensartados como cuentas en una gran cadena de hierro, por los cuellos, y todos con esposas en las manos». Ginés, el más temible, va encadenado de un modo más extravagante:

> Tras todos éstos venía un hombre de muy buen parecer, de edad de treinta años, sino que al mirar metía él un ojo en el otro un poco. Venía diferentemente atado que los demás, porque traía una cadena al pie, tan grande, que se la liaba por todo el cuerpo, y dos argollas a la garganta, la una en la cadena, y la otra de las que llaman guardaamigo o pie de amigo, de la cual descendían dos hierros que llegaban a la cintura, en los cuales se asían dos esposas, donde llevaba las manos, cerradas con un grueso candado, de manera que ni con las manos podía llegar a la boca, ni podía bajar la cabeza a llegar a las manos.

Ginés, tal como explican los guardas, es conocido por su peligrosidad, y es tan osado y astuto que, incluso encadenado como va, temen que se escape. Su sentencia es a diez años en galeras, lo cual equivale a la muerte civil. La cruel incapacidad de la cabeza y las manos de Ginés para llegarse la una a las otras es, como observa Roberto González Echevarría, una ironía dirigida contra los autores de novelas picarescas, pues el pícaro Ginés ya ha comenzado a escribir su propia historia, hecho del cual se jacta:

> —… Señor caballero, si tiene algo que darnos, dénoslo ya, y vaya con Dios; que ya enfada con tanto querer saber vidas ajenas; y si la mía quiere saber, sepa que yo soy Ginés de Pasamonte, cuya vida está escrita por estos pulgares.
>
> —Dice verdad —dijo el comisario—: que él mesmo ha escrito su historia, que no hay más, y deja empeñado el libro en la cárcel, en docientos reales.
>
> —Y le pienso quitar —dijo Ginéssi quedara en docientos ducados.
>
> —¿Tan bueno es? —dijo don Quijote.
>
> —Es tan bueno —respondió Ginés—, que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren. Lo que le sé decir a voacé es que trata de verdades, y que son verdades tan lindas y tan donosas, que no pueden haber mentiras que se le igualen.
>
> —¿Y cómo se titula el libro? —preguntó don Quijote.
>
> —*La vida de Ginés de Pasamonte* —respondió él mismo.
>
> —¿Y está acabado? —preguntó don Quijote.

—¿Cómo puede estar acabado —respondió él—, si aún no está acabada mi vida?

El temible Ginés acaba de formular uno de los grandes principios de la picaresca, un principio que no afecta a *Don Quijote*, aun cuando esa obra también acabe con la muerte del héroe. Pero don Quijote muere metafóricamente antes de que Alonso Quijano el Bueno muera literalmente. *La vida de Lazarillo de Tormes*, el arquetipo anónimo de la picaresca española publicado por primera vez en 1554, sigue siendo una maravillosa lectura, y fue bellamente traducido al inglés por el poeta W. S. Merwin en 1962. Si la historia del jactancioso Ginés hubiera sido mejor que ésa, a fe mía que habría sido muy buena; y naturalmente que lo es, pues forma parte de *Don Quijote*. Ginés ya se ha pasado cuatro años en galeras, pero la intervención de la sublime locura de don Quijote le salva de su sentencia de otros diez. Ginés y los demás convictos escapan, a pesar de las advertencias del pobre Sancho a su amo de que su acción es un abierto desafío al rey. Cervantes, que había sido cautivo de los moros durante cinco años y había estado encarcelado de nuevo en España por sus supuestas negligencias en la recaudación de impuestos, expresa claramente una pasión personal que va más allá de la ironía en el discurso de don Quijote, que incluye las plañideras palabras: «Que no faltarán otros que sirvan al rey en mejores ocasiones; porque me parece duro caso hacer esclavos a los que Dios y naturaleza hizo libres».

Tras una confusa refriega, los guardas escapan, y el caballero instruye a los convictos liberados para que se presenten ante Dulcinea, a fin de narrarle la aventura. Ginés, tras intentar hacer entrar en razón a *don Quijote*, enseguida iracundo, comienza a apedrear a su salvador y a Sancho con la ayuda de los demás convictos, para al final desnudarlos, hasta que:

Solos quedaron jumento y Rocinante, Sancho y don Quijote; el jumento, cabizbajo y pensativo, sacudiendo de cuando en cuando las orejas, pensando que aún no había cesado la borrasca de las piedras, que le perseguían los oídos; Rocinan-

> te, tendido junto a su amo, que también vino al suelo de otra pedrada; Sancho, en pelota y temeroso de la Santa Hermandad; don Quijote, mohinísmo de verse tan malparado por los mismos a quien tanto bien había hecho.

El *pathos* de este párrafo me parece exquisito; es uno de esos efectos cervantinos que nunca se olvidan. Unamuno, tan sublimemente loco como su señor, don Quijote, comenta con mucha gracia: «Todo lo cual debería enseñarnos a liberar galeotes precisamente porque no nos lo agradecerán». El abatido don Quijote se muestra en desacuerdo con el exégeta vasco, y le jura a Sancho que ha aprendido la lección, a lo cual el prudente escudero responde: «Así escarmentará vuestra merced como yo soy turco». Fue Cervantes quien hizo caso de la advertencia, debido a su cariño por ese personaje menor y soberbio, Ginés de Pasamonte, «tan atrevido y tan grande bellaco». Ginés, estafador y diablillo chamanístico de lo perverso, es lo que podríamos denominar uno de los personajes criminales canónicos de la literatura, como el Bernardino de Shakespeare en *Medida por medida* o el soberbio Vautrín de Balzac. Si Vautrin es capaz de reaparecer como el abad Carlos Herrera, entonces Ginés puede manifestarse como maese Pedro, el titiritero. Importante cuestión es la de qué motivo, aparte del orgullo de su paternidad literaria, impulsó a Cervantes a hacer reaparecer a Ginés de Pasamonte en la segunda parte de *Don Quijote*.

Los críticos se muestran generalmente de acuerdo en que el contraste entre Ginés y don Quijote, el pícaro embaucador y el visionario caballeresco, simboliza en parte la oposición entre dos géneros literarios, el picaresco y la novela, este último, en lo esencial, inventado por Cervantes, del mismo modo que Shakespeare (que de la tragedia griega sólo conocía los mutilados restos que pervivían en el romano Séneca) inventó la tragedia y la tragicomedia modernas. Al igual que ocurre con los protagonistas shakespearianos, una verdadera interioridad se encarna en don Quijote, mientras que el pícaro Pasamonte es todo exterioridad, a pesar de su inmenso talento para la dupli-

cidad. Ginés es un camaleón; sólo puede cambiar su aspecto externo. Don Quijote, al igual que los grandes personajes de Shakespeare, nunca deja de cambiar: ése es el propósito de sus conversaciones, a menudo irascibles pero siempre Finalmente afectuosas, con el fiel Sancho. El universo del juego les obliga a ir siempre juntos, aunque también les une la progresiva humanización que les aporta su mutua compañía. Sus crisis son innumerables; ¿cómo no iban a serlo, en el ámbito de lo quijotesco? A veces Sancho esta a punto de abandonar esa relación, pero no puede; en parte porque se siente fascinado, aunque al final lo que le retiene sea amor, al igual que ocurre con don Quijote. Quizá el amor no pueda distinguirse del universo del juego, pero así es como debe ser. Sin duda, una de las razones que explican el retorno de Ginés de Pasamonte en la segunda parte es que nunca participa en el juego, ni siquiera como titiritero.

Todos los lectores admiten que la diferencia entre las dos parte de *Don Quijote* es que, de todos los personajes importantes de la segunda, o bien se dice explícitamente que han leído la primera o saben que son personajes en ella. Por ello, el contexto en que aparece el pícaro Ginés, en el capítulo 25 de la segunda parte, es distinto, y allí nos encontramos a un hombre «vestido de gamuza, medias, greguescos y jubón», y que «traía cubierto el ojo izquierdo y casi medio carrillo con un parche de tafetán verde». Así se presenta maese Pedro, como él mismo dice, con el mono adivino y el retablo de la liberación de Melisendra por parte de su marido, el famoso caballero don Gaiferos. Ella es la hija de Carlomagno, hecha cautiva por los moros, y él el principal vasallo de Carlomagno.

El ventero de la posada en la que maese Pedro se encuentra con don Quijote y Sancho Panza dice del titiritero que «habla más que seis y bebe más que doce». Tras reconocer a don Quijote y a Sancho, siguiendo el consejo de su mono adivino (cuya adivinación sólo afecta a las cosas pasadas, y algo a las presen-

tes) Ginés-Pedro escenifica el retablo, ciertamente una de las maravillas metafóricas de la obra maestra de Cervantes. La exégesis clásica de este fragmento corresponde a Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del Quijote*, donde compara el retablo de maese Pedro con *Las meninas* de Velázquez, en el que el artista, al pintar al rey y la reina, hace aparecer al mismo tiempo su estudio en el cuadro. Con toda seguridad, no es un cuadro que don Quijote se hubiera parado a contemplar, al igual que tampoco es el mejor público para ese retablo:

> Viendo y oyendo, pues, tanta morisma y tanto estruendo don Quijote, parecióle ser bien dar ayuda a los que huían, y levantándose en pie, en voz alta dijo:
>
> —No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga supercheria a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiferos. ¡Deteneos, mal nacida canalla; no le sigáis ni le persigáis; si no, conmigo sois en la batalla!
>
> Y diciendo y haciendo, desenvainó la espada, y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a este, destrozando a aquél, y, entre otros muchos, tiró un altibajo tal que si maese Pedro no se abaja, se encoge y agazapa, le cercenara la cabeza con más facilidad que si fuera hecha de masa de mazapán.

El altibajo, a todas luces intencionado, puede que sea el núcleo de tan graciosa intervención. Maese Pedro es un intruso en el universo del juego, donde no tiene sitio, y el juego procura venganza sobre ese granuja. Un poco antes, don Quijote le ha dicho a Sancho que el titiritero debe de tener hecho algún concierto con el diablo, pues el mono adivino «no responde sino a las cosas pasadas o presentes, y la sabiduría del diablo no se puede estender a más». Las suspicacias del caballero respecto al embaucador prosiguen cuando critica los errores de maese Pedro al atribuir campanas cristianas a las mezquitas moras. La réplica a la defensiva de maese Pedro nos prepara para el destrozo que hará don Quijote en el retablo:

> —No mire vuesa merced en niñerías, señor don Quijote, ni quiera llevar las cosas tan por el cabo, que no se le halle. ¿No se representan por ahí, casi de ordinario, mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera, y se escuchan no sólo con aplauso, sino con

> admiración y todo? Prosigue, muchacho, y deja decir; que como yo llene mi talego, siquiera represente más impropiedades que tiene átomos el sol.

La réplica de don Quijote es severamente lacónica: «Así es la verdad». En este punto, maese Pedro se ha convertido en el gran rival literario de Cervantes, Lope de Vega, monstruosamente prolífico y dramaturgo de renombre, cuyos éxitos económicos intensificaron la sensación de fracaso comercial de Cervantes como dramaturgo. El posterior asalto del caballero a esas ilusiones de cartón es al mismo tiempo una crítica a los gustos del público y una manifestación metafísica de voluntad quijotesca o visionaria, que desdibuja los límites entre arte y naturaleza. El humor de esa disyunción está aderezado de sátira literaria, apenas mitigada por las secuelas del ataque, cuando el castigado don Quijote tiene que enmendar financieramente su generoso error y culpa de ello a los pérfidos hechiceros de siempre, que le han nublado el ánimo. Entonces, Ginés de Pasamonte se desvanece del relato, pues ya ha llevado a cabo su función de servirle de contraste picaresco al visionario caballero. Nos queda no sólo el encanto de la escena, sino una fábula estética que sigue resonando como epítome de la empresa quijotesca, mostrando al tiempo sus límites y su insistencia heroica al ir más allá de la frontera normativa de la representación literaria. Ginés, arquetipo de lo picaresco, no puede competir con don Quijote, que anuncia el triunfo de la novela.

Los lectores se dividen a la hora de decantarse por la primera o la segunda parte de *Don Quijote*, quizá porque son obras no sólo muy distintas, sino curiosamente independientes una de otra, no tanto en el tono y la actitud como en la relación de don Quijote y Sancho con su propio mundo. En la segunda parte, Cervantes no ofrece ningún síntoma de fatiga (cosa que prefiero), y caballero y escudero tienen que asumir una nueva conciencia de sí mismos, que a veces parece resultarles una carga. Saber que eres personaje de un libro en proceso de escritura no

siempre es de ayuda para tus aventuras. Rodeados por los lectores de sus anteriores debacles, don Quijote y Sancho, sin embargo, permanecen desinhibidos. De hecho, Sancho gana en entusiasmo, y hay incluso una mayor intimidad en la amistad entre los dos personajes. Y, lo mejor de todo, tenemos a Sancho en solitario durante los diez días en que actúa de sabio gobernador a quien todos acuden, hasta que juiciosamente dimite y regresa con don Quijote y consigo mismo. Lo que le sucede a Cervantes en esta segunda parte me conmueve más, pues su relación con su propia escritura cambia. Está más cerca de la muerte, y parte de él (y él mismo lo sabe) morirá con don Quijote, mientras que otra cosa distinta, quizá más profunda, pervivirá en Sancho Panza.

La relación de Cervantes con su enorme libro nunca es fácil de caracterizar. Leo Spitzer la vio como algo que confería una autoridad nueva, aunque precisamente limitada, al artista literario:

> Por encima del cosmos universal de su creación el yo artístico de Cervantes queda entronizado, es un yo creativo que todo lo abarca, al modo de la Naturaleza, de Dios, todopoderoso, omnisciente, todo bondad, todo amabilidad este artista es como Dios, pero no está deificado. Cervantes siempre se inclina ante la sabiduría excelsa de Dios, encarnada en las enseñanzas de la Iglesia católica y el orden establecido en el Estado y la sociedad.

Fuera o no descendiente de judíos conversos a la fuerza, no inclinarse habría sido suicida por parte de Cervantes, como Spitzer seguramente sabía. Sea lo que sea *Don Quijote*, tiene muy poco de novela devota católica, ni de himno a la «razón soberana», como Spitzer también sugirió. La continua carcajada del libro es a menudo melancólica, incluso dolorosa, y don Quijote es un incondicional del afecto humano y un hombre afligido. ¿Podrá definirse alguna vez lo «peculiarmente cervantino»? Erich Auerbach dijo que «no podía describirse en palabras», aunque, armándose de valor, lo intentó de todos modos:

> No es una filosofía, no es una tendencia, ni siquiera una preocupación por la inseguridad de la existencia humana o por la fuerza del destino, como en Mon-

taigne o en Shakespeare. Es una actitud, una actitud ante el mundo, y también ante los temas de su propio arte, actitud en la que se destacan por encima de todo dos cualidades: la valentía y la ecuanimidad. Al lado del goce que le produce el juego multiforme de lo sensible, hay en Cervantes, siempre, un no sé qué de áspero y orgulloso, muy meridional. Este algo impide a nuestro poeta tomar demasiado en serio el juego. [Traducción de I. Villanueva y E. Imaz].

Confieso que estas elocuentes frases no describen el *Don Quijote* que yo me empecino en leer, aunque sólo sea porque Cervantes parece tomarse simultáneamente en serio y con ironía el juego del mundo, así como el envés de ese juego en el que están inmersos don Quijote y Sancho Panza. Lo cervantino es tan polivalente como lo shakespeariano: nos contiene, con todas las profundas diferencias que nos distinguen de los demás. La sabiduría es un atributo tanto de don Quijote como de Sancho, especialmente cuando están juntos, al igual que la inteligencia y el dominio del lenguaje son cualidades de Sir John Falstaff, Hamlet y Rosalinda. Los dos héroes de Cervantes son simplemente los dos personajes literarios más grandes de todo el canon occidental, si exceptuamos el triple puñado (como mucho) de personajes shakespearianos que están a su altura. Su fusión de necedad y sabiduría y su indiferencia sólo pueden ser igualados por los hombres y mujeres más memorables de Shakespeare. Cervantes ha conformado nuestra naturaleza tanto como Shakespeare: ya no somos capaces de ver qué hace de *Don Quijote* una obra tan permanentemente original, tan profundamente extraña. Y a la hora de buscar el juego del mundo en la mejor literatura, ésta es la obra en donde siempre lo encontraremos.

6. MONTAIGNE Y MOLIÈRE: LO CANÓNICO Y EL CARÁCTER ELUSIVO DE LA VERDAD

En la literatura francesa no aparece una sola figura que sea el centro del canon nacional: ningún Shakespeare, Dante, Goethe, Cervantes, Pushkin o Whitman. Por contra, hay un duelo de titánes en el que cualquiera de ellos merecería ese honor: Rabelais, Montaigne, Molière, Racine, Hugo, Baudelaire, Flaubert, Proust. Quizá podríamos diseñar a un autor compuesto, Montaigne, Molière, pues el más grande de los ensayistas fue el padre espiritual del único rival de Shakespeare como dramaturgo cómico.

Molière consideraba que su empresa, el divertir a la gente decente, era una singular aventura, mientras que hemos de presumir que Shakespeare, la conciencia más comprensiva, no era de tal parecer. Su público recibía todas sus indecencias con los brazos abiertos. La reina Isabel no era, desde luego, el Rey Sol, Luis XIV; y ni siquiera Jaime I, el más intelectual de los monarcas ingleses, fue nunca asiduo de las obras de Shakespeare, contrariamente a Luis XIV, que sí lo fue de Molière. Quizá esta circunstancia limitó un poco a Molière, aunque sin duda no mucho, puesto que es un dramaturgo casi tan universal como Shakespeare. Posee una sorprendente afinidad con este último, hecho al que sin duda no es ajena su común relación con Montaigne. El Hamlet de Molière es Alceste, protagonista de *El misántropo*. Ambos personajes surgen de observaciones de Montaigne, y los dos justifican el virulento y permanentemente per-

turbador apotegma de Nietzsche: «Cuando encontramos palabras para algo, es que ya esta muerto en nuestros corazones; existe siempre una suerte de desprecio en el acto de hablar». Tal desprecio es superado por Hamlet sólo en el acto V, y nunca por Alceste. La vehemente intuición de Nietzsche se refiere al habla, no a la escritura, por lo que es contraria al arte de Montaigne, el ensayista.

Emerson, discípulo confeso de Montaigne al igual que Nietzsche, dijo de los *Ensayos*: «Cortad esas palabras y sangrarán; son vasculares y vivas». El logro de Montaigne fue fusionarse con su libro en un acto que sólo podemos llamar originalidad, una palabra más positiva en inglés que en francés, donde ser original es ser raro. Puede que lo menos francés de Montaigne sea la extrañeza de su radical originalidad, aunque fue esa extrañeza lo que le hizo canónico, no sólo en Francia, sino en Occidente. Siempre vuelvo, con renovado asombro, a esta verdad aún no comprendida en relación con el canon occidental: las obras dignas de formar parte de él lo son por su singularidad, no porque encajen perfectamente en un orden existente. Al igual que cualquier otro autor canónico importante, Montaigne sorprende al lector corriente a cada nuevo encuentro, aunque sólo sea porque desafía cualquier idea preconcebida que tengamos de él. Se le puede interpretar como escéptico, humanista, católico, estoico, incluso epicúreo, casi como cualquier cosa que se te antoje.

La amplitud y profundidad de su pensamiento alcanza a veces dimensiones shakespearianas, y aunque él no sabía nada de Shakespeare, mientras que Shakespeare sí sabía algo de él, en cierto modo podríamos considerarle un personaje shakespeariano a gran escala, más inmenso que Hamlet en cuanto que yo en busca de algo. Montaigne cambia a medida que relee y revisa su propio libro; más quizá que en cualquier otro ejemplo, el libro es el hombre y el hombre es el libro. Ningún otro escritor

se oye a sí mismo con tanta agudeza como lo hace Montaigne; ningún otro libro es tanto una obra en marcha. Nunca consigo familiarizarme con él, aunque lo relea constantemente, porque es un milagro de mutabilidad. La única experiencia lectora equivalente que conozco es la relectura permanente de las anotaciones y diarios de Ralph Waldo Emerson, la versión norteamericana de Montaigne. Pero los diarios de Emerson, necesariamente, crecen de forma desordenada, no son un libro, y sí lo es la introspección de Montaigne. Para un crítico literario elegíaco como soy yo, los Ensayos de Montaigne poseen la categoría de una Escritura, y compiten con la Biblia, el Corán, Dante y Shakespeare. De todos los autores franceses, incluyendo a Rabelais y Molière, Montaigne parece el menos confinado por una cultura nacional, aunque, paradójicamente, él sea de una importancia capital a la hora de conformar la mentalidad francesa.

La madre de Montaigne, a quien él apenas menciona, procedía de una familia de conversos, judíos españoles que habían renunciado a su religión, aunque habían abandonado su condición de ciudadanos de segunda clase en España para instalarse en Burdeos. A pesar de que Montaigne siguió siendo católico, algunos de sus hermanos se convirtieron al calvinismo, y sea cual sea el calificativo que apliquemos a Montaigne como escritor, sería grotesco calificarle de religioso. En las páginas de Montaigne hay una docena de menciones y citas de Sócrates por cada aparición de Cristo. Incluso M. A. Screech, el estudioso que insiste en considerar a Montaigne un escritor religioso católico y liberal, concluye subrayando que, para Montaigne, «lo divino nunca actúa en la vida humana sin alterar el orden natural en el que el hombre se encuentra más a gusto». En cuanto que hombre público (en gran parte contrariamente a sus deseos), Montaigne se negó a tomar partido en las guerras civiles de origen religioso que causaron estragos en Francia duran-

te la mayor parte de su vida adulta. Su devoción personal estuvo del lado de Enrique de Navarra, gascón como él, el adalid protestante que, con el nombre de Enrique IV, se convirtió al catolicismo a fin de proteger París y el reino. Montaigne, de haber gozado de mejor salud, probablemente habría aceptado la invitación de Enrique IV de convertirse en uno de sus consejeros; pero no era eso lo que le reservaba el destino, y el autor de los *Ensayos* murió siendo un ciudadano de a pie a la edad de cincuenta y nueve años.

Su libro ya era famoso en toda Europa, y su popularidad e influencia nunca han menguado. Si la profecía que con reticencia aventuro es correcta, y sólo estamos más o menos a una década del amanecer de una nueva Edad Teocrática, Montaigne se desvanecerá, al menos por un tiempo. Su fuerza depende únicamente de la capacidad del lector varón de identificarse con el autor. Es improbable que las feministas lleguen a perdonar a Montaigne, que supera con mucho a Freud en machismo; Freud declaraba que las mujeres eran un misterio insoluble, pero para Montaigne no había misterio alguno. No acababan de ser humanas en el sentido que él más valoraba de lo humano; las identificaba completamente con la naturaleza. Y aun con todo era demasiado sensato, incluso en su época, como para ignorar de quién era la culpa. Esta es la conclusión implícita de este ensayo tardío y enormemente sexual: «Sobre unos versos de Virgilio»:

> Diré que los varones y las hembras están formados en el mismo molde; excepto la educación y la costumbre, la diferencia no es grande. Platón llama indistintamente a unos y a otros a la práctica de todos los estudios, ejercicios, cargos, ocupaciones de guerra y paz, en su república; y el filósofo Antístenes eliminaba toda diferencia entre su virtud y la nuestra. Es mucho más fácil acusar a un sexo que a otro. Ya dicen que el atizador se ríe de la estufa. [Traducción de éste y de los siguientes fragmentos de Montaigne de Dolores Picazo y Almudena Montojo].

Frame considera que el mudable centro de Montaigne reside en su gradual comprensión de que todos nosotros, humanistas

varones incluidos, formamos parte del mismo rebaño, un descubrimiento quizá no muy espectacular a medida que nos precipitamos hacia el final de la Edad Democrática. «Pero era bastante radical y poco humanista para un docto escritor de 1590», añade Frame.

Para recuperar gran parte de lo que era radical en Montaigne en 1590, sugiero que le comparemos con Blaise Pascal, el científico y escritor religioso francés nacido un tercio de siglo más tarde, en 1623. Pascal rara vez se refirió a Montaigne sin preocupación y resentimiento, y se negaba a comprender que el catolicismo de Montaigne se fundamentaba, de hecho, en su escepticismo. Puesto que Montaigne sólo encuentra mutabilidad en un mundo de apariencias platónicas, no tiene ningún problema a la hora de abrazar la creencia de que el Dios católico es inmutable y está más allá de nuestro conocimiento. Su Dios no está oculto, aunque sin embargo es inalcanzable, de modo que nos vemos obligados a esperar con paciencia y eternamente los favores que se digne concedernos. Mientras tanto, vivimos como hombres naturales, felizmente escépticos ante el mundo que habitamos. El Dios de Pascal, por contra, está oculto y es alcanzable, una paradoja que crea un contexto para la tragedia, como en Racine, pero que encaja poco en el ámbito de la comedia, que es la esfera de Molière. Lo que Montaigne bien pudo haber sido para Molière, Pascal lo fue ciertamente para Racine: el estímulo para una visión dramática. Puede que el escepticismo de Montaigne contribuyera a introducir la tragicomedia en *Hamlet*, pero con mucha más facilidad pudo inspirar la comedia irónica de *El misántropo*. La visión trágica francesa, ejemplificada por Pascal y Racine, no ha resultado ser tan exportable como la visión cómica francesa de Montaigne ya Molière.

El neocristianismo dogmático hizo a T. S. Eliot preferir a Pascal antes que a Montaigne, una elección espiritual posible, aunque una preferencia literaria intolerable. Eliot se tomó la

molestia de prologar los *Pensées* de Pascal, que son un flagrante caso de indigestión de la obra de Montaigne, tan flagrante que muchos condenarían la obra de Pascal por plagio descarado. Pascal, han conjeturado algunos, escribió sus *Pensées* con su ejemplar de los Ensayos de Montaigne abierto ante sus narices. Fuera eso literalmente cierto o no, se trata de una metáfora atinada para la dispéptica y resentida deglución de la obra de Montaigne. Nos hallamos en la situación de uno de los primeros relatos de Borges, «Pierre Menard, autor del *Quijote*», con Pascal en el papel de Menard y Montaigne en el de Cervantes. He aquí una de mis yuxtaposiciones favoritas, el pensamiento 358 de Pascal, seguido de uno de los momentos más destacados del ensayo culminante de Montaigne, «De la experiencia»:

> El hombre no es ángel ni bestia, y la desgracia quiere que quien pretende hacer de ángel haga de bestia. [Traducción de Edmundo González-Blanco].
>
> Quieren salirse fuera de sí y escapar del hombre. Locura es: en lugar de transformarse en ángeles, transfórmanse en bestias, en lugar de elevarse, rebájanse.

Montaigne posee sus fuentes, que revisa y trasciende a través de su poderoso yo. Pero Pascal sólo tiene a Montaigne, que le gusta poco, pero con quien está obsesionado. El resultado es doblemente desdichado: Pascal simplemente nos reprende a todos; Montaigne acusa a algunos de nosotros de una locura idealizadora. Pascal nos reduce a nuestros actos; a Montaigne le preocupa nuestro ser esencial. ¿Por qué Pascal estaba tan obsesionado con Montaigne? Eliot insiste en que Pascal estudió a Montaigne a fin de demolerlo, pero que fue incapaz de hacerlo, pues era como arrojar granadas de mano en la niebla. Montaigne, asegura Eliot, era «una niebla, un gas, un elemento insidioso, fluido», la descripción, probablemente, más rara de cuantas se han hecho de Montaigne. La intención de la enconada metáfora de Eliot se descubre cuando el autor de *Asesinato en la catedral* insiste en que Montaigne «consiguió dar expresión al escepticismo de *todos* los seres humanos», incluidos, sin duda, Pascal y Eliot.

Creo que ahí simplemente se equivoca y subestima a Montaigne, cuya originalidad y fuerza no emanan de su limitado escepticismo, que, después de todo, procura ser un escepticismo católico. A pesar de su modestia irónica, escribe con un carisma un poco parecido al de Hamlet. Lo que nos contamina no es el escepticismo que se deriva de su obra, sino su personalidad extraordinariamente original, la primera personalidad escogida por un escritor como objeto de su obra. Walt Whitman y Norman Mailer son descendientes indirectos de Montaigne, al igual que Emerson y Nietzsche son su progenie directa. Pascal, su pretendido destructor, sería una de sus víctimas involuntarias. Montaigne no es una niebla, ni un gas ni un fluido, sino un hombre completo y sencillo, y como tal una ofensa a los que imploran desesperadamente que Dios les conceda la gracia, como Pascal y T. S. Eliot, ninguno de los dos un escritor cómico, aunque ambos sean importantes ironistas.

El estudio que Frame hace de Montaigne se titula *El descubrimiento del hombre por parte de Montaigne*, y aunque pueda parecer que en el siglo XVI era ya un poco tarde para descubrirlo, es más difícil encontrarle un precursor a Montaigne que a Freud. Montaigne, muy alegremente, lo atribuía todo a Séneca y a Plutarco; y los saquea a ambos, pero sólo para encontrar material. No hay duda de que Montaigne es original; anteriormente nadie había expresado su yo de una manera tan completa ni tan bien. El milagro de Montaigne es que nunca es «consciente de sí mismo[5]» en un sentido negativo. Nunca le decimos a nadie como cumplido: «Es una persona consciente de sí misma». Montaigne habla de sí mismo a lo largo de 850 páginas, y todavía queremos saber más de él, pues representa no al hombre medio, y desde luego tampoco a la mujer, sino a casi todos los hombres que tienen el deseo, la capacidad y la oportunidad de pensar y leer.

Qué fue ese don o carisma es algo difícil de explicar. Emerson, que tan bien lo vio, fue incapaz de expresarlo, e igual de impotentes se ven los estudiosos de Montaigne. Quien mejor nos ayudará a entenderlo es el Sócrates de Platón, que tanto obsesionaba a Montaigne. El historiador suizo Herbert Lüthy creía que todo Montaigne estaba en un de sus frases más desenfadadas: «Cuando juego con mi gata, ¿quién sabe si ella no se divierte más conmigo que yo con ella?». Ése es un paso hacia el perspectivismo, y, más aún, un paso travieso y un paso socrático. Pero el Sócrates de Platón es un dualista, que exalta el alma por encima del cuerpo, y Montaigne un monista, que se niega a magullar el cuerpo con el fin de complacer al alma. Pero la ayuda de Sócrates tampoco es suficiente; ¿qué es lo que proporciona a Montaigne la claridad para ver y escribir la verdad acerca de sí mismo? Casi todos los lectores coinciden en que el ensayo más importante de Montaigne es el que coloca cuidadosamente como conclusión de su libro, «De la experiencia». A él regreso para buscar el secreto de Montaigne, si soy capaz de averiguarlo.

El mejor ensayo del propio Emerson se titula, naturalmente, «Experiencia», y hay en él un momento concreto, mi favorito entre otros, que demuestra elocuentemente lo que ha aprendido de su maestro Montaigne: «y siempre sera poco lo que digamos de nuestra necesidad constitucional de ver las cosas bajo un aspecto privado, o saturadas de nuestros humores. Y sin embargo es el Dios el nativo de esas desoladas peñas. Esa necesidad hace de la moral la virtud capital de la fe en uno mismo. Debemos aferrarnos con fuerza a esa pobreza, aunque sea escandalosa, y, recuperándonos vigorosamente tras cada arranque de energía, dominar con más firmeza nuestro eje».

«Pobreza» es aquí necesidad imaginativa, como lo será también en la poesía de Wallace Stevens. ¿Qué era la «pobreza» de Montaigne, su necesidad imaginativa, para los lectores de los

Ensayos? La necesidad y el carisma se confundían en una sola cosa, y explican cuáles eran sus intenciones al escribir. Él teme su melancolía y la nuestra, y ofrece su sensatez como antídoto para ambas. Su melancolía es canónica en sí misma, y también su sensatez. Acerca de la melancolía canónica, lo mejor que he leído es el resumen de Maggie Kilgour, en su estudio *De la comunión al canibalismo*:

> Asociada con teorías de influencia astral, de cómo obran en el cuerpo algunos poderes externos, la melancolía se anticipa a las teorías de influencia poética, y desde el principio se identificó con la personalidad artística, que se consideraba esencialmente ambivalente. La melancolía fue vista como un humor y una enfermedad, y, mediante la fusión de las teorías originariamente opuestas de Galeno y Aristóteles, como una maldición y una bendición. Era una señal tanto de genio como de pérfido *daemon*, ambas cosas en el antiguo sentido de espíritus dominantes buenos y malos, y posteriormente en el moderno sentido de cualidades innatas.

La melancolía o ambivalencia artística tiene mucho que ver con la angustia estética de no ser autoengendrado, como en el caso de alguien que es un gran poeta y un ángel caído, el Satán de Milton, que fue Lucifer hasta su caída. En Montaigne, la melancolía es importante desde el principio, en el libro I, ensayos 2 y 3 —«De la tristeza» y «Nuestros sentimientos van más allá de nosotros»—, pero estas tentativas no nos dicen gran cosa. En Montaigne, la melancolía auténtica o madura trasciende las ambivalencias de la autoría y declara su hostilidad a las grandes sombras del dolor y la muerte. El mejor amigo de Montaigne durante toda su vida, y casi el único, fue Étienne de La Boétie, dos años mayor que él. Después de seis años de estrecha relación, La Boétie murió repentinamente, a los treinta y dos años. Quizá porque no deseaba volver a sufrir una pérdida parecida, Montaigne no se permitió ninguna otra verdadera amistad tras ese fallecimiento. La doctrina cristiana o paulina, que considera la muerte una anormalidad provocada por la Caída, es ajena a Montaigne. Tal como observa Hugo Friedrich, Montaigne no se molesta en polemizar contra la postura cristiana, sino que

simplemente hace caso omiso, como si no fuera con él. A pesar de la devoción de Montaigne por Sócrates, no comparte la idea socrática de la inmortalidad del alma, por no hablar de la doctrina cristiana de la supervivencia del alma después de la muerte. Nada podría ser menos cristiano (ni más divertido) que el consejo de Montaigne para prepararse para la muerte en «De la fisionomía», libro 3, ensayo 12:

> Si no sabéis morir, no os importe, la naturaleza os informará en el momento mismo, plena y suficientemente; hará exactamente ese trabajo por vos, nos os toméis la molestia de cuidaros por ello.
>
> Turbamos la vida por cuidarnos de la muerte, y la muerte, por cuidarnos de la vida. La una nos aburre, la otra nos espanta. No es contra la muerte contra lo que nos preparamos; es cosa demasiado momentánea. Un cuarto de hora de padecimiento sin consecuencia, sin perjuicio, no merece preceptos particulares. A decir verdad, nos preparamos contra la preparación de la muerte.

Decir la verdad es, para Montaigne, hablar «De la experiencia», y así se titula el siguiente y último texto tras su rechazo a la muerte cristiana. El natural escepticismo cede al saber natural, sólo para regresar a los límites de los cognoscible, y a Sócrates: «Declaro por propia experiencia la ignorancia humana, lo cual es, a mi parecer, el partido más seguro de la escuela del mundo. Aquellos que no quieran concluirla en sí mismos por tan vano ejemplo como el mío o como el suyo, admítanla por Sócrates, maestro de los maestros».

Lo que está más allá de la ignorancia es lo que Freud iba a denominar la comprensión de que el ego es siempre un ego corporal, una verdad que Montaigne expresa con más ingenio:

> En fin, que todo este batiburrillo que aquí garabateo, no es sino un registro de los hechos de mi vida, que son, para la salud interna, bastante ejemplares, si se toma la enseñanza en sentido contrario. Mas en cuanto a la salud corporal, nadie puede proporcionar experiencia más útil que yo que la presento pura, sin corromper ni alterar artificial o subjetivamente. La experiencia está realmente en su medio en el caso de la medicina, en el que la razón le cede todo el sitio.

La razón se refiere presumiblemente al «ser», y, tal como insiste Montaigne, él no describe el ser; él describe el tránsito, y nuestra salud corporal es sólo el relato de un transito. La expe-

riencia es el tránsito; aquello en que se convertirá la filosofía de toda literatura después de Montaigne, desde Shakespeare y Molière a Proust y Beckett. Montaigne se propone representar su propio ser, sólo para descubrir la verdad de que el yo es un tránsito o un paso, una travesía. Si el yo es movimiento, entonces el cronista del yo no siempre puede recordar lo que «había querido decir». La sabiduría no es conocimiento, pues el conocimiento, ilusorio en sí mismo, entra en la categoría de lo que «había querido decir». Ser sabio es expresar el tránsito, y aunque Montaigne siempre posee un yo, se trata de un yo en tránsito, cambiante como su tono:

> Hemos de aprender a soportar aquello que no podemos evitar. Nuestra vida está compuesta, como la armonía del mundo, de cosas contrarias, así también de diversos tonos, suaves y duros, agudos y sordos, blandos y graves. ¿Qué querría decir el músico que sólo amase algunos de ellos? Es menester que sepa utilizarlos en común y mezclarlos. Y lo mismo nosotros los bienes y los males, que son consustanciales a nuestra vida. Nada puede nuestro ser sin esta mezcla, y es un aspecto tan necesario como el otro. El intentar forcejear con la necesidad natural es imitar la locura de Ctesifonte, que intentaba pelear a coces con su mula.

No puedo decir que me resulte fácil aceptar este consejo, aunque sé que es sabio. Y a pesar de todo no me duele, en cuanto que alguien que da coces contra la necesidad natural, estar inmerso en un duelo a coces con una mula y destinado a perder. En Montaigne, eso es un preludio a una sincera discusión acerca de los interminables sufrimientos que le provocaron unas piedras en el riñón, y del irónico solaz que le comunicaba su propia mente: «Mas no mueres por estar enfermo, mueres por estar vivo. También te mata la muerte sin el socorro de la enfermedad. Y a algunos les han alejado las enfermedades de la muerte, habiendo vivido más cuanto más les parecía estar agonizando».

Hasta qué punto este párrafo es irónico resulta difícil saberlo, pero a medida que nos acercamos a las páginas finales del ensayo la ironía parece acrecentarse:

> Yo que me jacto de abrazar con tanto entusiasmo los bienes de la vida, y tan particularmente, no hallo en ellos, cuando los miro así de atentamente, nada más que viento. Mas qué no somos sino viento en todo. Y aún, el viento, más sabiamente que nosotros, gusta de moverse, de agitarse, y se contenta con sus propias funciones, sin desear la estabilidad ni la solidez, cualidades que son suyas.

Montaigne reivindica aquí, simultáneamente, la libertad y las limitaciones: para los placeres de la vida, para el yo, para sus *Ensayos*. Podemos ser tan sensatos como el viento, no exigiéndonos cualidades que no poseemos. Aunque irónico, este ensayo sigue siendo una defensa del yo, de los placeres naturales, y de la escritura de Montaigne, al tiempo que reconoce que todos ellos son fenómenos pasajeros. Pero, tal como insiste en el ensayo, es suficiente vivir de manera adecuada durante ese tránsito:

> Somos grandes locos: Se ha pasado la vida ocioso, decimos; no he hecho nada hoy. ¿Cómo? ¿Es que no habéis vivido? Es ésa no sólo la fundamental, sino la más ilustre de vuestras ocupaciones. Componer nuestra conducta es nuestro oficio, no componer libros, y ganar, no batallas ni provincias, sino el orden y la tranquilidad de nuestro proceder.

Estas palabras poseen una especial hondura para Montaigne y sus primeros lectores, pues su contexto inmediato era una brutal guerra civil a tres bandas entre la Liga Católica, conducida por los Guisa; los protestantes, encabezados por Enrique de Navarra; y los monárquicos, al mando de Enrique III, el último de los reyes de la dinastía Valois. Orden y tranquilidad, sin embargo, son siempre difíciles de alcanzar, y el pasaje conserva toda su vigencia. A medida que «De la experiencia» llega a su culminación, la sabiduría compite con la ironía por la primacía retórica. Sócrates es invocado de nuevo para rendirle un tributo a gran escala, prologado por una encantadora observación: «Y nada es más llamativo de Sócrates que el sacar tiempo, siendo ya muy viejo, para aprender a bailar y a tocar instrumentos, y tenerlo por bien empleado». En el tramo final de su vida, Montaigne emula a Sócrates con el lema: «A medida que es más corta la posesión del vivir, he de hacerla más profunda y plena».

Hemos avanzado hacia esa exaltación de la vida corriente que, al ofender a Pascal, impulsó a éste a revisarla mediante el saqueo, aunque en su pleno contexto nos vemos superados por las palabras de Montaigne y olvidamos a Pascal:

> Quieren salirse fuera de sí y escapar del hombre. Locura es: en lugar de transformarse en ángeles, transfórmanse en bestias, en lugar de elevarse, rebájanse. Espántanme esas posturas trascendentes, como los lugares altos e inaccesibles, y nada me resulta tan difícil de digerir en la vida de Sócrates como sus éxtasis y sus demonios, nada tan humano en la de Platón como aquello por lo que dicen llamarle divino. Y de nuestras ciencias, parécenme más terrenas y bajas las que están más elevadas. Y no hallo nada tan humilde y mortal en la vida de Alejandro como sus fantasías en torno a su inmortalidad. Mordióle Filotas agudamente con su respuesta; habíase congratulado en una carta a él dirigida, del oráculo de Júpiter que lo había colocado entre los dioses: Alégrome mucho por ti, mas siéntolo por los hombres que habrán de vivir y obedecer a un hombre que supera la talla de un hombre y no se contenta con ella.

Me parece que este párrafo alcanza los límites artísticos de un ensayista; su fuerza es sublime en su rechazo de los mejores —Sócrates y Alejandro— en sus peores facetas. Hemos superado la melancolía del escritor y sus ambivalencias; Montaigne no se muestra remiso a la hora de enfrentarse a los antiguos, a quienes honra pero juzga por la prueba humana de la sabiduría. Tal como dice Frame, Montaigne ha humanizado su humanismo, y la sabiduría depende del único conocimiento que estamos seguros de poder obtener: cómo vivir. Pero expresarlo de ese modo no es hacerle justicia a Montaigne, y nos resulta imprescindible regresar a su escritura a fin de renovar una sabiduría canónica que no encontramos en ninguna otra parte. El ensayo «De la experiencia», sabio como es, adquiere aún más importancia porque sus afirmaciones se basan en una música cognitiva que no oímos en ninguna otra partitura:

> Es absoluta perfección y como divina, el saber gozar lealmente del propio ser. Buscamos otras cualidades por no saber usar de las nuestras, y nos salimos fuera de nosotros por no saber estar dentro. En vano nos encaramamos sobre unos zancos, pues aun con zancos hemos de andar con nuestras propias piernas. Y en el trono más elevado del mundo seguimos estando sentados sobre nuestras posaderas.

Pascal debió de angustiarse profundamente ante tan cómica visión, que no deja espacio para anhelos trascendentes, apuestas de fe, o la tragedia de un Dios que se oculta. A medida que trastabillamos hacia una nueva Edad Teocrática, estas cuatro frases de Montaigne deberían servirnos de talismán apotropaico, protegiéndonos de los vendedores de apocalipsis. Montaigne contribuye a centrar el canon occidental porque un lector puede localizar su yo, por muy encogido que esté, utilizando a Montaigne como guía. Hasta la llegada de Freud, ningún otro moralista laico nos ha ofrecido tanto, y me parece que el tributo más indicado que podemos hacerle a Freud es considerarlo el Montaigne de nuestra Edad Caótica.

El poeta-novelista Victoriano George Meredith, cuya mejor novela, *El egoísta*, es una alta comedia a lo Molière, también es autor de un *Ensayo sobre la comedia*, que nos muestra a un Molière bastante precariamente situado entre los elementos de clase alta y clase media que componían su público, actuando al mismo tiempo en la corte y en la ciudad, aunque su corazón perteneciera en secreto a la ciudad. Se trata probablemente de una idealización, pues Molière, hijo de un tapicero, más aún que Shakespeare, hijo de un guantero, parece ser el dramaturgo cómico de la Edad Aristocrática. Montaigne, en su fase final, se adhería a la actitud que tenía la gente normal respecto a la vida; pero Molière, igual que Shakespeare, rara vez nos ofrece un indicio de por dónde van sus simpatías. Al igual que Montaigne, es un naturalista y quizá incluso un escéptico, y desde luego es tan laico como Shakespeare.

La práctica actitud de Aristófanes es compartida por el sensato Molière, que, por otra parte, reprime el espíritu aristofánico, que habría sido muy poco adecuado para la corte de Luis XIV. Para Molière, Dios es en la práctica su bondadoso y excelso monarca, sin cuya simpatía y frecuente apoyo él no habría sobrevivido a sus enemigos, los fanáticos de París. El Rey

Sol es uno de los pilares de los años de madurez de Molière; el otro es una devoción religiosa al teatro, en el que su trabajo como dramaturgo, actor y director de una compañía de repertorio consumió su vida. Molière tuvo una muerte legendaria tras la cuarta representación de *El enfermo imaginario* (1673), una farsa que había escrito, montado e interpretado en su papel principal a pesar de estar gravemente enfermo. Tenía cincuenta años, de los que había dedicado treinta al teatro.

El desplazamiento canónico es una operación lo suficientemente simple en nuestro agonizante mundo académico, pero más difícil de realizar en la esfera práctica de la escena, donde Molière no está más amenazado que Shakespeare, puesto que el público teatral, contrariamente al académico, siempre puede votar con el pie. Es más probable, por tanto, que en Norteamérica sobreviva Molière antes que Montaigne, aun cuando Molière siga a Montaigne a la hora de demostrar el carácter elusivo de la verdad, demostración no bien recibida por los idealistas e ideólogos que han tomado la academia en nombre de la justicia social. Los nuevos puritanos, al igual que los antiguos, no van a abrazar a Montaigne o a Molière; pero en el caso de este último poco importa. Quizá él mantenga vivo el espíritu del escepticismo de Montaigne en nuestra deriva hacia otra Edad Teocrática, en la que probablemente pocos comprenderán el carácter elusivo de la verdad, y en la que es probable que el propio Montaigne desaparezca en compañía de Freud.

En las comedias de Molière, al igual que en los ensayos de Montaigne, la verdad es siempre evasiva, siempre relativa, siempre luchan por ella individuos, bandos o escuelas opuestas. En la medida en que podemos llegar a la conciencia de Moliére, dejando aparte su evidente infelicidad doméstica, es posible que una fe sólida en el teatro le otorgara cierta serenidad o desapego, que también nos gustaría atribuir a Shakespeare. Pero en el caso de estos dos supremos dramaturgos no lo sabemos, y

quizá sea mejor así. Esa elevada perspectiva cómica, cuando no pasa nada por alto (como en el caso de Molière), es ciertamente perturbadora, y en última instancia incluso desalentadora. Soy incapaz de leer a Molière o de asistir a una representación de *Tartufo* o *El misántropo* sin reflexionar acerca de mis peores cualidades, así como acerca de las temibles cualidades de mis enemigos. Las que me encuentro en Molière son obsesivas; pero contrariamente a las magníficas obras grotescas de Ben Jonson, los fanáticos de Molière no se nos presentan como caricaturas. Es obra del genio casi único de Molière el haber escrito lo que yo llamo la «farsa normativa», que es casi un oxímoron, pero que puede ser convincente.

Jacques Guicharnaud señaló, de manera memorable, que las obras de Molière «muestran que la vida de todo el mundo es una aventura, una farsa, una desgracia», de modo que el espectador «es conducido a un estado de fe ciega para evitar dudar de sí mismo». Con atinado entusiasmo, iba aún más lejos, afirmando que las grandes obras de Molière prueban que el alma «es esencialmente vicio, acompañado de una ilusión de libertad». Puede que eso sea un tanto severo, pues hay suficiente de Montaigne en Molière como para que tengamos la sensación de que en el alma, aparte de vicio o libertad ilusoria, hay alguna otra cosa. Sea cual sea esa cualidad más amable, la diferencia más importante con Montaigne es que la idea de «tránsito», en la que tanto se insiste en los *Ensayos,* se ve reemplazada en Molière por la fuerza de la repetición. Montaigne cambia, pero los personajes de Molière no pueden. Deben seguir siendo lo que eran antes. Montaigne se escucha a sí mismo, al igual que Hamlet y Yago; eso es precisamente lo que los protagonistas de Molière no harán.

Todo el mundo está de acuerdo en que las obras maestras de Molière son *El misántropo, Tartufo* y la muy ambivalente *Don Juan,* una obra en prosa y no en verso, y que difícilmente se

puede considerar una comedia, al menos ahora. He visto interpretar *Don Juan* como si Molière admirara sin reservas a su protagonista, cosa que no funcionaba, y como si le condenara totalmente, cosa que tampoco funcionó. *El misántropo* y *Tartufo* son menos problemáticas, aunque bastante complejas. Si Shakespeare, de entre todas sus obras, sentía especial predilección por *Hamlet*, es algo que nunca sabremos, aunque los críticos lo han supuesto durante siglos. Existe un vínculo entre Alceste el misántropo y Molière, quien creó, dirigió e interpretó el papel del más interesante de sus personajes; pero ese vínculo, sea lo que sea, difícilmente se puede considerar una identificación. ¿Dónde está la verdad en *El misántropo*; qué hemos de pensar de Alceste, cuál ha de ser nuestra actitud hacia él? El carácter elusivo de la verdad en Molière es, en parte, el efecto espiritual de Montaigne en Molière, aunque mucho más el producto del temperamento originalísimo del propio Molière.

El misántropo es, por encima de todo, una obra de estremecedora vitalidad; Molière debía de estar poseído por una fuerza demoníaca cuando la escribió. Cada vez que la veo o la releo, vuelve a asombrarme su velocidad y energía; es una especie de violento scherzo desde el principio al final. He aquí el comienzo:

> PHILINTE
>
> Veamos, ¿qué os pasa?
>
> ALCESTE, *sentado*
>
> Haced el favor de dejarme en paz.
>
> PHILINTE
>
> Vamos, vamos, ¿de qué se trata? Ese tono lúgubre…
>
> ALCESTE
>
> Dejadme, digo; estropeáis mi soledad.
>
> PHILINTE
>
> Por favor, escuchadme, y no seáis grosero.
>
> ALCESTE
>
> Escojo ser grosero, señor, y duro de oído.

Alceste, rechazando con violencia a su amigo porque ha saludado cordialmente a un conocido, se lanza inmediatamente al exceso cómico que le marca durante toda la obra. Sus vigorosas réplicas podrían calificarse de «heroicas» o «lunáticas», pues son ambas cosas; pero llamarlas «quijotescas» no sirve de gran ayuda. Al igual que Tartufo y Don Juan, Alceste tiene demasiada fuerza para ese contexto, que es solamente un salón. Tartufo es un sublime hipócrita religioso, igual que el Bulero de Chaucer, pero su brío es tan escandaloso que algunos críticos le han comparado con esos heroicos vitalistas de mala nota, como la Comadre de Bath o Falstaff. La energía de Don Juan es extrañamente parecida a la de Yago, y constituye otra profecía del nihilismo moderno.

Surge en Molière una curiosa dialéctica que se parece a la tendencia de Shakespeare a enriquecer algunas personalidades alienándolas de la comunión con los demás. Alceste, Tartufo y Don Juan se parecen a Hamlet, Yago y Edmundo en que el precio de su enérgica ambivalencia es quedar separados y alejados de todos los demás. Philistine es el Horacio de Alceste, mientras que Tartufo y Yago sólo tienen a sus víctimas. Don Juan tiene a su bregado criado, Sganarelle, mientras que Edmundo sólo tiene a los «suyos en las filas de la muerte», las dos hermanas a las que se ha prometido, Gonerila y Regania. Encuentro un poco desconcertante que los dos mejores dramaturgos desde los atenienses den a entender que alcanzamos nuestro estado más pletórico, aunque sea en un sentido negativo, cuando nos separamos de los demás en lugar de cuando compartimos nuestro ser; pero no creo que esta similitud entre Shakespeare y Molière sea accidental.

¿Podemos averiguar la verdad de Alceste, o acaso su carácter elusivo nos condena a verle siempre de un modo ambivalente? Richard Wilbur, que obró el milagro de hacer que Alceste ha-

blara en verso norteamericano, hace una apreciación sutilmente ponderada que me parece un tanto severa:

> Si Alceste posee una avidez por lo auténtico, y realmente la posee, su enorme e inconsciente egotismo, por desgracia, transige con esa avidez y la explota… Al igual que muchas personas carentes de humor e indignadas, es severo con todos menos con él mismo, y cuando es él quien queda por debajo de su ideal, parece no darse cuenta… Es una víctima, como todos los que le rodean, de la debilidad moral de la época, es incapaz de ser un Hombre de Honor: simple, magnánimo, apasionado, decidido, sincero. Le distingue el ser consciente de ese ideal, y encarnarlo a rachas; el defecto que le hace cómico consiste en una especie de confusión de él mismo con el ideal, una voluntad de distorsionar el mundo para sus propios propósitos de histrionismo y autoengaño. Paradójicamente, entonces, el abogado de los verdaderos sentimientos y las relaciones honestas es el personaje más artificial, más aislado, más en peligro de caer en esa insignificancia y soledad de que todos, en el mundo hueco de parloteo de la obra, huyen. Debe actuar continuamente a fin de creer en su propia existencia.

Se trata de un párrafo brillante y bastante implacable con Alceste, pero no puede ser toda la verdad, pues el público / lector de Molière / Wilbur seguirá prefiriendo al perpetuamente ultrajado Alceste a todos los demás personajes de la obra. Intentad sustituir «Hamlet» por «Alceste» en la primera frase que he citado de Wilbur, y entonces seguid leyendo todo el párrafo como si hablara de Hamlet. En algunos puntos no funciona: Hamlet tiene humor, es terriblemente severo consigo mismo, y en gran medida carece de aspectos quijotescos. Pero a medida que prosigue el párrafo, lo que Wilbur dice de Alceste podría decirlo de Hamlet. Si Molière pretendía que Alceste fuera crítico con el propio Molière no lo sabemos, no más de lo que podemos afirmar que Shakespeare representó alguna de sus propias cualidades en Hamlet. Pero Alceste me parece el personaje de Molière que posee la inteligencia moral (aunque no el humor) que le permitiría escribir una comedia de Molière, y desde hace mucho tiempo se viene diciendo que Hamlet, autor de gran parte de la obra dentro de la obra, podría, posiblemente, haber escrito *Hamlet*.

John Hollander nos muestra qué ocurre cuando una obra tiene a un satírico por protagonista. Incluso Tartufo el hipócrita y Don Juan el libertino son, en cierto modo, satíricos, y Alceste es uno de los más feroces. Molière demuestra su extraordinario talento al hacer que la comedia predomine sobre la sátira, con lo que Alceste se convierte, necesariamente, en un crítico de la sociedad, quien a su vez es criticado en *El misántropo*. La idea de Hollander es que la obra debe defenderse a sí misma contra el protagonista satírico, del mismo modo que Shakespeare, para que *Romeo y Julieta* siga siendo una tragedia, debe matar a Mercutio antes de que nos interesemos demasiado por él. En contra de Wilbur, representante de la mejor tradición crítica por lo que a Alceste se refiere, instaría a que viéramos *El misántropo* en parte defendiéndose a sí misma contra Alceste, al igual que Hamlet, la obra, es, en parte, una defensa contra el implacable intelecto de Hamlet. Alceste alcanza la comicidad a través de todos los defectos que Wilbur le señala, y más, pero también posee la dignidad estética de un auténtico satírico social, y de un psicólogo moral de considerable eminencia.

Alceste, a pesar de las flaquezas que le hacen cómico, se gana nuestra simpatía e incluso admiración, pues Molière, al igual que Shakespeare, comprendió lo que yo denomino la estética de representar a alguien ofendido, furioso a causa de intolerables provocaciones. El espectador y el lector no pueden evitar identificarse con dicha representación, quizá porque, en última instancia, nos ofende la necesidad de morir. Alceste es ofensivo y está ofendido por igual, y es un triunfo cómico. Pero el estar continuamente actuando, al igual que Hamlet, es más que un desesperado intento «de creer en su propia existencia», como dice Wilbur. La histriónica intensidad de Alceste es una ultrajada sátira de las concesiones de la existencia humana, y de nuevo, al igual que Hamlet, la mente de Alceste, más que sentirse

desasosegada, parece incapaz de descansar. Más que pensar demasiado, las dos figuras lo hacen con demasiado tino, y ninguna de las dos puede sobrevivir en el contexto al que están condenadas. Pasivamente, Hamlet corteja la muerte; Alceste huye de la soledad absoluta. Otra afinidad entre ambos es su rechazo a las mujeres que aman. La coqueta Celimene no es la dulce Ofelia, pero las dos son rechazadas porque los ultrajados satíricos, Alceste y Hamlet, ponen el listón demasiado alto para sus amadas, al igual que para el mundo, tan alto que ni siquiera ellos mismos pueden superarlo. Ése es un elemento clave en la comedia de Molière y en la tragedia de Shakespeare, que coinciden a la hora de tratar al satírico como héroe.

W. G. Moore, que con Jacques Guicharnaud me parece el crítico más útil de Molière, nos advierte en contra de centrar nuestro análisis sobre Alceste, y no sobre la estructura de la obra, lo que de nuevo significa sugerir que la comedia subsume al artista:

> … es mucho más que el carácter de Alceste lo que aquí se ilumina; es un tema, el tema de la suerte que corren los principios en un mundo difícil. Convertir esta gran obra en el estudio de un personaje es limitar el ámbito de la comedia. Toda la cuestión de la naturaleza de la sinceridad, que implica vanidad, moda, rencor, convención, constituye el complejo de preguntas que condiciona el orden y la estructura de la obra.

Moore también ve lo enormemente complejo que es un personaje como Alceste, el bufón de la obra, y también su Hamlet, una figura que nunca acabaremos de comprender:

> Alceste es ridículo, en sentido estricto, no porque censure la hipócrita sociedad de su tiempo. Es antisocial porque, tomando los principios como excusa, recomienda actuar de un modo que a él le reporte algún provecho… Alceste es un símbolo de algo mucho más interesante y complicado.
>
> A fin de resaltar la dimensión y profundidad de la caracterización de Molière, merece la pena intentar ver cuál es su cualidad evasiva. Uno podría denominarla la confusión de lo general y lo personal. Es una tendencia humana natural encubrir y defender los propios actos apelando a unas pautas que están fuera de uno. A la inversa, a menudo no nos damos cuenta de que nuestra adhesión a tales pautas es una consecuencia del propio interés y la vanidad… Y lo que Alceste quería, sin saberlo, era reconocimiento, prioridad, distinción… Al dramatizar el

tema del amante misántropo, la intensidad de la fuerza creativa de Molière le ha conducido a perfilar una figura que está mucho más allá de cualquier intención, y comparable a Hamlet en su amplio abanico de sugerencias, personales, sociales, éticas, políticas e incluso teológicas.

Pero ¿acaso no todos nosotros confundimos lo general y lo personal? ¿Y acaso Molière, el actor-dramaturgo, no deseaba reconocimiento, prioridad y distinción? Incluso Moore cae en el error de moralizar en contra de Alceste. Pero no ocurre lo mismo con Molière. Ramón Fernández nos dice que: «Alceste es un Molière que ha perdido su conciencia de lo cómico». Tal como indica Fernández, Alceste sufre de un exceso: es demasiado virtuoso, demasiado razonable, demasiado severo, demasiado agresivo como adalid de la verdad, e incluso demasiado ingenioso como para que nadie le soporte. Alceste es lo contrario de su poeta: Molière, como hombre de teatro, no gozaba de ningún privilegio especial, ni siquiera del derecho a un entierro decente. Y como cortesano de Luis XIV, su protector y patrón, Molière tuvo que disimular, disfrazar sus verdaderas opiniones, y siempre insinuar más de lo que de hecho decía.

Molière, que interpretó el papel de Alceste y que era un verdadero profesional de la dirección escénica, debió de darse cuenta de lo raros que resultaban los tres papeles femeninos de la obra, interpretados por su mujer, a la que ya no quería, su amante y la actriz que se empecinaba en rechazarle. La relación entre Alceste y Molière es desconcertante, y debería hacernos desconfiar de todos los críticos moralizantes. Me sorprende que los críticos literarios no adoren a Alceste (como hago yo), pues habla con gran mordacidad en nombre de todos los críticos que diariamente se ven inundados por riadas de malos versos:

Señor, asuntos delicados son éstos; todos deseamos
que auténtico fuego poético nos digan que poseemos.
Pero una vez a uno cuyo nombre no he de mencionar
le dije, respecto a algún verso que dio en inventar,
que los caballeros deberían tomarse con calma

> el prurito de escribir que a menudo aflige el alma;
> que se debería domeñar la ligera impetuosidad
> con que se divulgan los pasatiempos de la propia frivolidad;
> y que cuando uno muestra sus obras de arte a troche y moche
> suele acabar haciendo el payaso día y noche.

En mi opinión, lo único que se le puede echar en cara a Alceste es el fracaso de su amor por la encantadora y enigmática Celimene; pero es tradición que los satíricos eludan el matrimonio. Y aun en este caso estoy dispuesto a defender a Alceste contra los críticos moralizantes, que le asocian con Don Juan porque los dos se nombran jueces absolutos en todas las esferas, incluyendo la erótica. En ocasiones sospecho que los críticos modernos de Molière le ponen en el mismo saco que a Racine, hecho tan sorprendente como fusionar a Montaigne con Pascal. De este modo, Martin Turnel, en *El momento clásico,* asimila a Molière a su época, que se convierte en la Edad de Racine, y *El misántropo* no tarda en ser una obra cuyo protagonista se halla en un estado de perpetua histeria. La última reducción de la crítica moralizante se deja oír cuando Turnell nos suelta la perorata de que «es fácil fingir que el orden se ha restablecido y que el bufón castigado regresa a la norma de la cordura». «¿Qué norma?», podría estallar Alceste, y el cuerdo espectador o lector tendría que estar de acuerdo con él. La grandeza de *El misántropo* se desvanecería completamente si la sociedad fuera cuerda y Alceste fuera el único perturbado. Recurro a Montaigne para atacar a los críticos, si hemos de salvar a Alceste de ellos.

Estamos acostumbrados a encontrar, en algunos aspectos de Hamlet, a un escéptico a lo Montaigne, pero ningún crítico presenta a un Hamlet que sea un bufón. Ver a Hamlet interpretado por un actor que no puede (y no debería) alcanzar lo sublime es una experiencia terrible, pero generalmente esperamos que el papel lo interprete un actor en el que abunden el poderío y la inteligencia. Ver a un actor incompetente interpretando a

Alceste como un bufón que se engaña a sí mismo es una experiencia teatral misteriosamente terrible. Los arrebatos moralizantes de los críticos le han hecho mucho daño a la obra, al menos en los países de habla inglesa. Alceste exige un gran actor, y es evidente que el propio Molière lo era la primera vez que triunfó con ese papel. La tradición indica que, dirigido e interpretado por Molière, Alceste aparecía como un personaje de bastante más entidad que un payaso autodestructivo. La obra exige un director y un actor que puedan concebir a un satírico moral que conserva su fuerza y dignidad, pero que cae víctima no de una sociedad vengativa, sino del espíritu de la comedia.

Albert Bermel, en su, por otra parte agudo, *La liberalidad teatral de Molière*, sentencia rigurosamente a Alceste no por los motivos moralistas de siempre, sino porque Alceste es un solitario, no un jacobino ni un reformador, y porque no tiene valor para aceptar a Celimene cuando ella al final se le ofrece en matrimonio. Por los mismos argumentos, Hamlet también merecería rechazo. Alceste no es tan inteligente como Hamlet, pero tampoco lo es ningún otro personaje literario, y Alceste, le concede Bermel, «posee un formidable valor moral e intelectual», aunque no una personalidad muy admirable. Nadie se ha enamorado de Alceste, a excepción de Jean-Jacques Rousseau, quien descubrió en el pretendiente de Celimene un carácter tan virtuoso como el suyo propio. Por lo que sabemos, Alceste y Celimene no están enamorados el uno del otro, lo que encaja con el espíritu cómico de la obra. Al igual que Rousseau, Alceste sólo se ama a sí mismo, lo que sin duda le hace aún más atractivo a ojos de Rousseau.

Molière, tan sinuoso como profundo, no quería exaltar a su antítesis en Alceste, pero sospecho que le habría divertido la desaprobación moral que su misántropo aristocrático ha provocado en nuestro siglo caótico. Montaigne le enseñó a Molière que la verdad es elusiva, una soberbia lección para un actor,

y que habría aprovechado a Alceste de haber podido soportarla, pero no fue así. Decimos que el talento de Molière fue para la comedia, no para la tragedia, pero reconocemos que sus comedias más importantes son muy sombrías, aun cuando nunca se conviertan en tragicomedias, un género poco francés. Montaigne y Molière evitan por igual la visión trágica que Lucien Goldmann atribuye a Pascal y Racine en *El Dios oculto*. Una sensibilidad religiosa es algo muy distinto de una creencia religiosa, en particular en una época en que la creencia todavía se impone, y la falta de sensibilidad religiosa podría ser el vínculo clave entre el ensayista que escribió «De la experiencia» y el dramaturgo de *El misántropo, Tartufo,* y *Don Juan*.

Ese vínculo tenía que permanecer oculto por motivos de seguridad, aunque, metafóricamente, su lugar fue ocupado por el desdén que compartían los dos escritores hacia la profesión médica. Las sátiras de Molière contra los médicos insinúan maliciosamente analogías entre la teología y la medicina, una insinuación sutilmente implícita en Montaigne. El movimiento que va del humanismo a la celebración de la vida corriente, que Frame rastrea en Montaigne, fue completamente asimilado por Molière, cuyo público ideal habría sido el hombre honesto con que Montaigne había reemplazado el ideal humanista. La originalidad de Montaigne había consistido en el autorretrato, material que de poco podía servirle a un dramaturgo cómico a la hora de confeccionar su obra. La originalidad de Molière fue dar el paso desde la farsa hasta la comedia crítica, y para ese paso se necesitaba un catalizador no teatral. Mi impresión es que Molière aprovechó los consejos de Montaigne, y que invirtió la técnica del autorretrato y trabajó de dentro afuera. Alceste es la más importante de estas inversiones, pero hay otras, que se derivan del retrato del hombre completo de Montaigne para representar, deliberadamente, grandes personajes truncados. Montaigne enseña una economía de la voluntad, que conduce

al dominio de sí mismo; Molière muestra la sombría comedia que se origina al dar rienda suelta a la voluntad, lo que lleva a una abdicación del yo y a una pasión destructiva. Alceste, aunque me parece un personaje admirable y convincente, es consecuencia directa de no actuar según la admonición con que Montaigne concluye su «De la experiencia». Si quieres salir de ti mismo y escapar al hombre, caes en la locura. No te elevas para convertirte en ángel, sino que te degradas hasta la animalidad. Al final, deseando huir a la soledad del desierto (por metafórica que sea), Alceste busca todo aquello que Montaigne más temía.

7. EL SATÁN DE MILTON Y SHAKESPEARE

Milton ocupa un lugar permanente en el canon, al tiempo que es el gran poeta contra el que más resentimiento muestran los críticos literarios feministas. En una conversación con John Dryden, Milton confesó, un tanto precipitadamente, que Spenser era su «gran modelo», observación que, en mi opinión, es una postura defensiva en contra de Shakespeare. Shakespeare fue la auténtica ansiedad poética, si bien que oculta, de Milton, a la vez que, paradójicamente, el causante de la canonicidad de Milton. De todos los escritores postshakespearianos es Milton, más que Goethe, Tolstói o Ibsen, quien mejor explotó la representación shakespeariana del personaje y sus cambios, aun cuando se esforzó con denuedo por sacudirse la sombra shakespeariana. El más shakespeariano de todos los personajes literarios después de las creaciones de Shakespeare es el Satán de Milton, heredero de los grandes héroes-villanos —Yago, Edmundo, Macbeth— y de los aspectos más sombríos de Hamlet, el anti-Maquiavelo. Milton y Freud (que sentía gran estima por Milton) tienen en común su deuda con Shakespeare y el haber pretendido eludir esa deuda. A pesar de ello, el ser capaz de soportar la fuerza de Shakespeare y aplicarla para los propios propósitos puede que sea la alianza más auténtica entre la ambivalencia de Milton y Freud, entre la rebelión de Satán contra Dios y la guerra civil de la psique.

El héroe-villano fue inventado en gran parte por Christopher Marlowe con el nombre de Tamburlaine, un pastor escita

que conquistó el mundo y también un humorista del mal, aunque no tanto como Barrabás, el judío de Malta a quien tanto divertían sus propias perfidias. Hay una línea directa que va desde los grandes nihilistas de Marlowe a los primeros monstruos shakespearianos, Aarón el Moro en la trágica carnicería de *Tito Andrónico*, y el jorobado Ricardo III. Todas estas figuras son demasiado poco refinadas como para haber afectado a la sensibilidad de Milton. El nihilismo intelectual del Satán de *El paraíso perdido* comienza propiamente con el abismo que hay en el interior de la vasta conciencia de Hamlet; pero los acentos nihilistas del ángel caído de Milton se oyen por primera vez en Yago, el primero que ve menospreciados sus méritos y cómo su divino general le posterga.

El mito más evidente de Milton era que Shakespeare representaba la «naturaleza», dando a entender con ello un estado salvaje que todo lo abarca o libertad natural, mientras que él, Milton, representaba el modo mejor o más puro de trascender la naturaleza a fin de alcanzar el cielo, o al menos la representación del cielo. Pero nadie puede soportar el cielo de Milton durante mucho tiempo; el propio Milton, un partido o secta de un solo miembro, apenas lo habría soportado un instante. *El paraíso perdido* es magnífico porque resulta convincente como tragedia y como epopeya; es la tragedia de la caída de Lucifer hasta convertirse en Satán, aunque no nos muestre a Lucifer, el portador de la luz e hijo de la mañana, líder de las estrellas que caerán. Sólo vemos al caído Satán, aunque antes contemplamos a Adán y Eva, en el mismísimo momento y después de la caída. En otro sentido de «lo trágico», *El paraíso perdido* es la tragedia de Adán y Eva, quienes, al igual que Satán, poseen sus cualidades inevitablemente shakespearianas, y aun así resultan unas representaciones un tanto menos convincentes que Satán, a quien se le concede un desarollo del yo interior más shakespeariano. Puede que ésta sea una de las claves que expliquen la tur-

bulenta relación de Milton con el autor de *Otelo* y *Macbeth,* las obras que parecen haber contaminado *El paraíso perdido* con más intensidad. Al rechazar a Shakespeare, Milton se lo apropió para construir su villano, y en menor medida, para su héroe y heroína. En cambio, lo evitó fatal y completamente en sus retratos de Dios y Cristo, que no le deben nada a Shakespeare, y quizá por ello sean unos personajes dramáticamente tan pobres. Todo lo que se puede decir sin la menor vacilación del Dios de Shakespeare es que es pomposo, farisaico y está a la defensiva, mientras que el Cristo de Milton, como señale en una ocasión, se ve reducido al líder de unas fuerzas blindadas de ataque, una especie de Rommel o Patton celestial.

Shakespeare murió cuando Milton tenía diecisiete años. En 1632, cuando el poema de Milton «Sobre Shakespeare» fue publicado, el dramaturgo llevaba dieciséis años muerto. Siempre hay que recordar esta cronología al reflexionar sobre las relaciones de ansiedad de Milton con el poeta de mayor altura en su lengua, y quizá en todas las demás. Han pasado ya cuarenta años desde la muerte de Wallace Stevens (acaecida en 1955), pero su presencia sigue marcando la poesía norteamericana. Shakespeare estaba peligrosamente cercano a Milton en el tiempo, cuyo poema de tributo es verdaderamente un gesto de rechazo, en concreto en estos versos:

> Querido hijo de la memoria, gran heredero de la fama,
> ¿es que precisas tan nimios testimonios de tu nombre?
> Tú, que en nuestro asombro y admiración,
> te has erigido un monumento perdurable.

Shakespeare, como hijo de la memoria y madre de las musas, es él mismo una musa que inspira a Milton, pero no hasta el punto de provocarle una visión trascendental. «Asombro y admiración» describen de un modo empíricamente acertado, entonces y ahora, el efecto de Shakespeare sobre cualquier otro poeta, pero esas cualidades eran secundarias en las aspiraciones

de Milton. Al igual que Dante, Milton quería escribir el poema divino, o, en la práctica, un tercer Testamento. Asombro y admiración son cosas muy distintas de verdad y reverencia, mientras que la «naturaleza» de Shakespeare está muy lejos de la «revelación» miltoniana o de las escrituras. Macbeth y Satán son víctimas de sus propias imaginaciones; el primero podría representar una ansiedad latente en Shakespeare, quien quizá así castigaba su propia capacidad imaginativa, pero el segundo, claramente, refleja la desconfianza de Milton hacia la fantasía y sus insatisfacciones.

En cuanto que profeta protestante, y siendo de hecho el poeta protestante, Milton se sentiría muy desdichado si *El paraíso perdido* se leyera ahora como una obra de ciencia ficción. Releo el poema constantemente, y lo que me impulsa a ello es, principalmente, el asombro y la admiración, la extrañeza ante el alcance de ese logro poético. Lo que convierte *El paraíso perdido* en una obra única es su increíble mezcla de tragedia shakespeariana, épica virgiliana y profecía bíblica. El terrible *pathos* de *Macbeth* se combina con la sensación de pesadilla de la *Eneida* y con la autoridad de la Biblia hebrea. Esa combinación debería haber hundido cualquier obra literaria a una profundidad de nueve brazas, pero nada podía hundir a John Milton, ciego y magullado por la derrota política. Puede que en toda la literatura occidental la voluntad visionaria no haya logrado una obra de mayor altura. Intuimos a Milton aceptando su dolorosa derrota en *Sansón agonista* y *El paraíso recobrado*, pero en *El paraíso perdido* vence a todos sus oponentes, a excepción del agonista oculto Shakespeare.

En *El paraíso perdido* el lector debe centrarse en Satán, el cabeza de turco de casi todos los exégetas eruditos, y a pesar de ello la mayor gloria del poema, sólo igualado en parte por la extraordinaria ampliación, en el libro 7, de las narraciones hebreas de la Creación. Satán, naturalmente, es derrotado, pero

también lo son al final Yago y Macbeth, una vez que la labor del héroe-villano está hecha, y en el poema de Goethe también Mefistófeles queda derrotado cuando Fausto asciende a los cielos. Tales derrotas son dialécticas y dependen de lo que se deje al arbitrio de la perspectiva del lector. Yago, desconcertado porque Emilia ha dado su vida para salvar la reputación de Desdémona, morirá bajo tortura antes que revelar sus motivos, ni siquiera a sí mismo: «Desde ahora en adelante no volveré a decir palabra». Satán, la última vez que le vemos, es una serpiente sibilante en el suelo del Infierno.

No acabamos de creernos esa imagen, que es el acto más implacable de manipulación por parte de Milton, y también una autoflagelación. Hace parecer malo a Milton, pues da la impresión de que se vengue de Satán por haber usurpado en demasía la energía y la capacidad de deseo del poeta. Shakespeare no se venga en Yago o en Macbeth, ni en ningún otro personaje de sus treinta y ocho obras.

En este caso, la diferencia entre Shakespeare y Milton no reside sólo en los distintos géneros que utilizan. Milagro de indiferencia, Shakespeare no cree ni deja de creer, ni moraliza ni respalda el nihilismo. Disfrutamos con Yago, del mismo modo que nos estremece. Milton hace que el placer que nos proporciona el personaje de Satán sea un placer culpable, exigiendo de manera palpable fe y una ostensible moralidad. Tiendo a dudar que el último Milton de *Sansón agonista* creyera en algo; de cualquier modo, no acabo de entender la figura de Cristo en la poesía de Milton. Al igual que el Jesús de los fanáticos religiosos norteamericanos, el Cristo de Milton apenas sufre crucifixión, y sale de la cruz con extraordinaria celeridad. El Jesús norteamericano, resurrecto en la tierra durante un tiempo infinitamente mayor que cuarenta días, ni crucificado ni ascendido al cielo, habría encajado más con Milton que el Jesús europeo.

Imponente y miltoniano, Satán se halla a sus anchas en *El paraíso perdido,* tan seguro en su papel e identidad como Yago, el maestro de la manipulación, en *Otelo,* hasta que los dos, al final, se estrellan. Recordamos a Yago aumentando lentamente el control que ejerce sobre todos los personajes, hasta que está exultante por haber destruido a Otelo, su propia creación negativa, al igual que recordamos a Satán en la grandeza de su desafío y la astucia de su puesta en escena de nuestra Caída. Nadie ha expresado mejor ese orgullo —un refinamiento shakespeariano de Marlowe— que John Webster, discípulo de Shakespeare, en *El demonio blanco,* cuando uno de los héroes-villanos, agonizando en una escena final rebosante de cadáveres, grita exultante: «¡Yo he pintado esta escena nocturna, y ha sido mi mejor obra!». A la hora de pintar escenas nocturnas, Satán se lo debe todo a Yago y Macbeth, Hamlet y Edmundo.

Debemos asumir que Milton no reconoció conscientemente la deuda, aunque resulta desconcertante que no lo hiciera. La representación miltoniana de la ambivalencia de Satán hacia Dios, igual que la descripción freudiana de la ambivalencia primigenia, es totalmente shakespeariana, basada en la ambivalencia de Yago respecto a Otelo, la de Macbeth respecto a su propia ambición edípica, y la de Hamlet hacia todos y todo, empezando por él mismo. La ambivalencia, en su definición freudiana, es la esencia de toda relación entre el superego, que está por encima del «yo», y el id, o «ello», por debajo del «yo». Afectos iguales y mezclados de amor y odio fluyen y refluyen simultáneamente entre estos agentes o ficciones psíquicas, y el flujo y reflujo deseca y anega alternativamente el «yo», el infeliz ego. Yago, Macbeth y Satán están tan dominados por esta ambivalencia que apenas se distinguen de ella.

Al no reconocer ninguna diferencia entre la batalla y la existencia civil, Yago se identifica a sí mismo con su general, el dios de la guerra Otelo, al igual que Lucifer se identificaba a sí mis-

mo con el Dios de Milton. Satán sufre lo que se denomina «la sensación de ver menospreciado su mérito» cuando es postergado en favor de Cristo, la misma sensación que sufre Yago cuando es postergado en favor de Casio, un intruso elegido como lugarteniente en lugar de Yago, el bregado alférez y abanderado de Otelo, responsable, por tanto, del honor de su capitán. Hemos de presumir que el experimentado Otelo, cuya grandeza reside en saber cuáles son los límites entre la guerra y la paz, reconoce que no se puede confiar en que su devoto alférez, su «oficial más antiguo», sepa abstenerse de cruzar esas líneas. El caso de Satán, tan predeterminado teológicamente, es más problemático que el de Yago. ¿Por qué el Dios de Milton proclama a Cristo como su hijo antes que a Lucifer, líder de los ángeles? ¿Y cómo Lucifer se convierte por primera vez en Satán? Si Lucifer ha sido postergado desde el principio, ¿por qué no sabe nada hasta que el decreto de Dios anuncia la posición más elevada de Cristo?

No puede decirse que el Dios de Milton arroje luz sobre estas cuestiones [traducción de éste y de los demás fragmentos de Esteban Pujals]:

> Escuchad todos vosotros, ángeles,
> progenie de la luz, tronos, virtudes,
> dominaciones, principados y
> potestades, escuchad mi decreto,
> que permanecerá irrevocable.
> Este día he engendrado al que declaro
> mi único hijo, y en esta montaña
> sagrada he ungido a quien ahora veis
> a mi diestra. Os lo nombro cabeza;
> y por mí mismo he jurado que ante él
> han de doblarse todas las rodillas
> del Cielo y reconocerle Señor.
> Bajo el imperio de su gran tenencia,
> unidos como un alma individual,
> vivid siempre felices. Quien no le

obedezca, me desobedece a mí,
rompe toda la unión, y en ese día,
arrojado de Dios y su visión
gloriosa, cae en una absoluta
obscuridad, y se hunde en el profundo
abismo, su lugar predestinado,
sin redención alguna y para siempre.

Se trata, ciertamente, de la doctrina cristiana tradicional, ¿pero es poéticamente aceptable? Soy incapaz de leer esta desabrida y arbitraria declaración sin recordar la atinada observación del difunto Sir William Empson, que decía que es Dios quien, en primer lugar, causa todos los problemas, al igual que hace en el Libro de Job, cuando se jacta ante Satán de la obediencia y rectitud de su siervo Job. El desliz imaginativo, en este caso, es que sólo el poder amenazante de Dios nos impide oír sus amenazas como bravatas. La desobediencia, mucho antes de que nadie desobedeciera, parece haber sido una obsesión del Dios hebreo. La primera historia de Yahvé, que no es del todo recuperable, sugiere que la angustia ante una posible desobediencia tiene mucho que ver con el relato oculto de un solitario dios-guerrero, aparentemente uno más entre muchos dioses menores, que se proclamó suprema figura. Pero para el poeta Milton no existe esa primera historia, que sería parecida a los cuentos románticos de un yo más joven con el cual el dios-guerrero Otelo ganó a su prometida Desdémona.

El republicano Milton probablemente habría rechazado nuestra sensación de estar oyendo la retórica de la tiranía cuando su Dios habla, ya que el Dios protestante era el único monarca legítimo para el poeta de *El paraíso perdido*. Sin embargo, Milton ha hecho que Dios suene más como Jaime I o Carlos I que como David o Salomón, por no hablar de Yahvé o de J. Algo no funciona en el Dios de Milton, y tampoco en el belicoso Mesías, que lidera la carga celestial en el Carro de la Deidad Paterna. La retórica autoritaria de Otelo es más convin-

cente que la del Dios de Milton: «Que brillen vuestras espadas, o el rocío las oxidará». Contra *eso* se enfrenta Yago, y hace que su triunfo sea más grandioso y más desastroso, en comparación con el triunfo mucho más ambiguo de Satán.

No estoy sugiriendo que el Satán trágico sea un «pequeño Yago», más parecido, digamos, al Iachimo de *Cimbelino* que a Yago o Macbeth. El fallo poético de Satán (y es de poca monta, comparado con su eminencia estética) procede, de manera bastante sorprendente, del rechazo o incapacidad de Milton a la hora de dramatizar adecuadamente el razonamiento cristiano de su poema. Le hubiera resultado muy útil, tal como hicieron los no cristianos Goethe y Shelley, prestar un poco de atención al teatro del Siglo de Oro español, y a Calderón en particular, aunque sin duda el catolicismo latente en las obras de éste se lo impidió. Es difícil no conjeturar que Dios y Cristo, al menos en *El paraíso perdido*, inhibieron el genio de Milton, conjetura a la que se me anticipó William Blake en *El matrimonio del cielo y el infierno*.

Lo que su gran poema evidencia es que Milton siguió siendo shakespeariano a pesar de sí mismo. Su Satán integra el nihilismo ontológico de Yago con las fantasías adivinatorias de Macbeth, y la guinda de ese cóctel es el desprecio de Hamlet por el acto de hablar. Todo aquello para lo cual encuentra palabras ya está muerto en el corazón de Satán, al igual que en el de Hamlet. Satán es impulsado por una versión del orgullo estético de Yago al tramar una tragedia y por algo parecido a la sensación que tiene Macbeth de estar cada vez más ultrajado, de modo que cada usurpación sólo puede dar como resultado, en un mal actor, otro error en la entrada. Los elementos soberbiamente dramáticos de la apurada situación de Satán son todo invenciones de Shakespeare, al igual que la tendencia de Satán a experimentar el cambio sólo después de haberse oído casualmente a sí mismo y haber reflexionado sobre su propio lenguaje. Sin

embargo, Milton evita representarnos el cambio crucial mediante el cual Lucifer se transforma en Satán. Si buscamos en el texto, el más crucial de los momentos metamórficos no aparece. Lo único que tenemos son unas frases moralizantes curiosamente elípticas de Rafael, un arcángel no del todo amable:

> Pero no estaba en vela así Satán,
> llamado de este modo desde ahora
> porque su anterior nombre ya no se oye
> nunca más en el Cielo; se encontraba,
> él entre los arcángeles primeros,
> si es que no era el primero, en poder,
> en favor, preeminencia, y con todo,
> lleno de envidia contra el Hijo de Dios,
> en ese día honrado por el Padre,
> proclamado Mesías, Rey ungido,
> por orgullo no pudo soportar
> esta escena, y sintióse degradado.

Se trata de una elusión nada shakespeariana; queremos oír la escena dramatizada, al igual que queremos ver a Lucifer antes de que pierda sus poderes. Apartándose de Shakespeare, Milton reprime el momento dramático de la transformación del héroe-villano. Después de todo, Rafael está equivocado; es Lucifer quien se considera degradado, y nos fastidia ese portavoz divino que nos cuenta que Lucifer es ahora una no persona llamada Satán. Shakespeare desarrolla a Yago y a Macbeth delante de nosotros, mientras que Milton simplemente asume que el lector, siendo cristiano, aceptará el relato narrado totalmente desde el bando ganador. Si hubiera muchos momentos como éste, *El paraíso perdido* se hundiría, aunque el poema pronto se recupera con el regreso del Satán shakespeariano, al que se le da la oportunidad de revelar su propio punto de vista:

> ¿Creados fuimos, luego, según dices,
> y por obra de mano secundaria,
> labor del Padre al Hijo transferida?
> Rara y nueva resulta esa doctrina

que ansiamos saber dónde la aprendiste;
¿quién vio cuándo se hizo la creación?
¿Recuerdas haber sido tú creado
y cuándo el Creador te daba el ser?
No sabes del tiempo que nosotros
no fuéramos como somos ahora,
a nadie conocemos anterior;
hemos sido engendrados y creados
por nuestra propia esencia y en virtud
de nuestro poder vivificador,
cuando el curso fatal hubo trazado
su círculo completo, y llegó el tiempo
de madurez de nuestro nacimiento
de este Cielo natal, hijos etéreos,
nuestra pujanza es propia.

Es un punto de vista que insinúa realidades prácticas, poéticas y humanas que las supuestas verdades del cristianismo no pueden ocultar fácilmente. Suponiendo que Satán se permita una ironía dramática, hay algo más que ironía en estas preguntas retóricas. Adoptan la pauta de las implacables preguntas de Yago y transforman al lector de *El paraíso perdido* en un momentáneo Otelo, abrumado por un lenguaje a cuya tendenciosidad, aunque manifiesta, resulta difícil resistirse. Lo que Satán ha aprendido de Yago, Macbeth y, más sutilmente, de Hamlet es una energía negativa que resulta convincente porque trasciende la simple perseverancia e insinúa un permanente impulso más allá del principio del placer. Shakespeare, que puede que no lo haya creado todo, pero que ciertamente nos ha inventado (tal como somos), creó el nihilismo occidental en un movimiento que va desde Hamlet hasta Macbeth pasando por Yago y Edmundo.

Satán, espléndido como su elocuencia, es sin embargo una repetición del descubrimiento de Shakespeare de que la nada es nuestro centro. Hamlet nos dice que él es al mismo tiempo nada y todo, mientras que Yago profundiza en ese abismo: «Yo no

soy lo que soy», que deliberadamente da la vuelta a las palabras de San Pablo: «por la gracia de Dios, soy lo que soy». «No sabes del tiempo que nosotros / no fuéramos como somos ahora», y sin embargo ahora no somos nada. Ontológicamente, Yago sabe que él es un hombre hueco porque el único que puede otorgar el ser, el dios de la guerra Otelo, le ha postergado. Satán, postergado, insiste en que él se ha creado a sí mismo, y se propone destruir la creación reemplazándole. Yago, mucho más poderoso, destruye a su dios, reduciendo al caos la única realidad y valor que reconoce. El pobre Satán, en contraste, sólo puede intentar fastidiar a Dios, no destruirle.

Que Yago empequeñece a Satán en audacia satánica es palpable, y podría haber provocado la desesperación de Milton de haberse permitido enfrentarse directamente con la contaminación Shakespeariana. Mucho antes de concebir El paraíso perdido, Milton había considerado escribir no una epopeya, sino una tragedia, bajo los títulos alternativos de *El paraíso perdido* o *Adán arrojado del paraíso*. Lo que ahora aparece en el poema como libro 4, versos 32-41, habría desencadenado la tragedia. Satán, en lo alto del monte Nifates, en el origen del río Tigris, contempla el jardín del Edén y se dirige directamente al ardiente sol, con los acentos de un héroe-villano que recuerda el *pathos* de los descomedidos protagonistas marlowianos:

> Tú, que de excelsa gloria coronado
> pareces desde tu único dominio
> el dios de este mundo recién creado;
> y a cuya vista todas las estrellas
> ocultan sus diminutas cabezas;
> a ti te llamo, aunque con voz no amiga,
> y evoco tu nombre para decirte,
> cuánto odio, oh sol, tus rayos que me traen
> recuerdos del estado desde donde
> caí, yo que antaño me sentía
> tan glorioso encima de tu esfera,
> hasta que el orgullo y la ambición peor

me arrojaron al abismo por hacer
guerra en el Cielo contra el sin igual
rey del Cielo.

En los borradores que sobreviven del bosquejo de *Adán arrojado del paraíso* no existe ningún personaje llamado Satán; aparece sólo Lucifer. Este párrafo es el único indicio que tenemos del personaje que originó a Satán. Sobre la base de estos versos, Lucifer era tan marlowiano como Satán sería luego shakespeariano; en ellos podríamos escuchar a Tamburlaine, pero no a Yago o Macbeth. Al igual que la retórica de Tamburlaine, la de Lucifer es hiperbólica; el patrón de medida es lo sublime, y todo es juzgado en la exageración o en el defecto. El sol ha reemplazado la estrella de la mañana, y Lucifer inicialmente desdeña nombrar a su usurpador. Cuando añade su nombre, es en un odio manifiesto de lo que provoca el tormento de la nostalgia. Regresamos al gran cambio que Milton declina representar: ¿cuándo exactamente, y cómo, Lucifer se convirtió en Satán? Unas treinta y cinco líneas más adelante, en un fragmento presumiblemente añadido al discurso original, aparece la respuesta más probable:

Dondequiera que huya es el Infierno;
porque yo soy el Infierno; y en lo más
profundo del abismo otro se abre
más hondo que amenaza devorarme,
comparado con el cual el Infierno
que padezco parece incluso un Cielo

El primer verso es una revisión del Mefistófeles de Marlowe: «Bueno, esto es el infierno, yo no estoy fuera de él», pero los versos siguientes superan a Marlowe. Sin los tormentos de Otelo instigados por Yago, sin el viaje negativo de Macbeth al interior de sus fantasías, la gran imagen de una verdadera boca del infierno no habría estado al alcance de Milton. Lucifer, de haberse escrito *Adán arrojado del paraíso,* habría sido un personaje a la sombra de Marlowe; Satán se originó en el triunfo de

Shakespeare dentro del espíritu de Milton. Marlowe era un caricaturista, y Lucifer, al igual que Tamburlaine y Barrabás, habría sido una espléndida caricatura. Shakespeare inventó el cambio perpetuo, el yo interior que no cesa de desarrollarse, el yo profundo, voraz, un yo primero perfeccionado en Hamlet y todavía devastador en Satán. En *La cambiante naturaleza del hombre*, el psiquiatra holandés H. Van den Berg atribuye a Lutero el descubrimiento del yo interior en desarrollo. Existe ciertamente una nueva interioridad en Lutero, pero difiere sólo cuantitativamente, no cualitativamente, de la profecía de Jeremías según la cual Dios, a partir de cierto momento, escribiría la ley en nuestro interior. No me aventuro a calificar la sensibilidad de Shakespeare de protestante o de católica recusante[6]. Como siempre con Shakespeare, es ambas cosas y ninguna, y es posible que, de este modo, la interioridad luterana afectara ampliamente a la concepción shakespeariana de la conciencia humana. Pero los yoes íntimos de Shakespeare me parecen distintos de los de Lutero, tanto cualitativa como cuantitativamente, y, desde luego, cualitativamente distintos de toda la historia de la conciencia occidental hasta Lutero. La radical seguridad en sí mismo de Hamlet da un salto de siglos para hacerse hermana de la de Nietzsche y Emerson, a continuación va más allá de sus límites exteriores, y sigue superándonos a nosotros mismos.

La observación de Emerson sobre Shakespeare sigue siendo cierta: «Su mente es el horizonte más allá del cual, en el presente, no vemos nada». Los reduccionistas que insisten en recordarnos que Shakespeare era esencialmente un dramaturgo profesional reciben una fina ironía emersoniana: «Sus trucos de magia nos echan a perder las ilusiones del camerino». Lo que Emerson habría dicho de los actuales materialistas culturales y neohistoricistas sólo puede conjeturarse, pero el reproche idóneo ya está en «Shakespeare; o el poeta», de su libro *Hombres representativos* (1850): «Shakespeare es el único biógrafo de

Shakespeare; y ni siquiera él puede decir nada, excepto al Shakespeare que está en nosotros». El Shakespeare que había en Milton era el abismo más hondo de Satán, su angustia de ser devorado por algo que estaba en su propio yo. ¿De dónde derivó Milton esta visión del devorador?

La complejidad de esa derivación es que Satán es *al mismo tiempo* Yago y el destrozado Otelo, *al mismo tiempo* Edmundo y el demente Lear, *al mismo tiempo* el exaltado y humillado Hamlet, *al mismo tiempo* Macbeth vacilante al borde del regicidio y Macbeth atrapado en el subsiguiente torbellino de asesinatos. Al amputar a Lucifer y presentarnos sólo a Satán, el maduro Milton eligió, quizá sin saberlo, ser más shakespeariano de lo que pretendía. Lucifer, a pesar de sus frustraciones, no habría padecido angustias temporales y celos sexuales, las intensidades negativas que forman el núcleo de Satán. La obsesión de Satán por el tiempo deriva de la de Macbeth; después de Shakespeare, ningún gran envidioso sexual —ya sea en Milton, Hawthorne o Proust— puede prescindir totalmente de Shakespeare. La representación de la energía negativa apenas existía antes de Shakespeare. Después de él, late en los nihilistas de Dostoievski, de una manera tan vibrante como en el Satán de *El paraíso perdido*, pero no vuelve a aparecer a una escala sublime o miltoniana.

Comparemos dos momentos en los que Yago y Satán meditan sobre la nostalgia; ambos momentos constituyen variaciones sutiles sobre el principio de: «¡Yo he pintado esta escena nocturna, y ha sido mi mejor obra!». La primera es de Yago, en el acto 3, escena 3, versos 321-33, un magnífico ensueño que comienza con la salida de Emilia, enviada a buscar el pañuelo de Desdémona, y que es sublimemente interrumpida por la entrada del ya destrozado Otelo:

> Perderé este pañuelo donde vive Casio, y haré que él lo encuentre. Insignificancias ligeras como el aire son para los celosos confirmaciones tan sólidas co-

> mo pruebas de la Sagrada Escritura. Esto puede servir para algo. El Moro ya está cambiando con mi veneno: las ideas peligrosas son venenosas por naturaleza, que al principio apenas resultan desagradables al gusto, pero a poco que actúen en la sangre, arden como las minas de azufre. ¡Ya decía yo!
>
> *Entra Otelo.*
>
> Mira por dónde viene. Ni adormidera, ni mandrágora, ni todos los brebajes narcóticos del mundo te curarán jamás devolviéndote el dulce sueño que tenías hasta ayer. [Traducción de José María Valverde].

Contrastemos estás líneas con un momento paralelo protagonizado por Satán, discípulo de Yago, en el libro 4, versos 366-85, donde, como un mirón, permanece absorto en la contemplación de Adán y Eva, que nada sospechan:

> Poco penséis, pareja encantadora,
> cuán presta la mudanza se avecina
> y se disiparán vuestros deleites
> y os veréis entregados al dolor,
> dolor tanto más grande cuanto más
> ahora disfrutáis de vuestro gozo;
> felices, pero poco protegidos
> para ser felices durante tiempo,
> y esta feliz morada, que ahora es vuestro
> cielo, está mal cercada por el Cielo
> para impedir que entre un enemigo
> tal como en ella ahora ha penetrado;
> sin embargo, no soy vuestro enemigo
> intencionado, y aun compadeceros
> pudiera, viéndoos así abandonados,
> bien que a mí nadie me compadece,
> pretendo con vosotros celebrar
> una alianza, una mutua amistad,
> tan estrecha y unida, que desde ahora
> viviré con vosotros, o vosotros
> conmigo; acaso no complazca
> mi morada tanto a vuestros sentidos
> como este hermoso Paraíso, pero
> aceptadla, es obra del Hacedor;
> él me la dio a mí, y yo os la cedo
> no menos liberal; así el Infierno
> os abrirá a los dos sus anchas puertas,

> y los reyes saldrán para acogeros;
> allí habrá espacio para recibir,
> no en reducidos límites como éstos,
> a vuestra numerosa descendencia.

Naciera o no «el hombre interior» en la concepción luterana de la «Libertad Cristiana» de 1520, el triunfo de Yago es que ha provocado el hundimiento del yo interior de Otelo a mitad de la obra, mientras que Satán saborea su triunfo inminente y se recrea en los momentos finales de la libertad interior de Adán y Eva. Sin el esplendor interior y exterior de sus víctimas, Yago y Satán no se regocijarían a una escala tan grande ni tan aterradora. Ambos párrafos presentan lo sublime del poder nihilista, asociando el orgullo estético a la escena nocturna que uno ha pintado con una nostalgia sadomasoquista de la grandeza absoluta que ha destrozado o está a punto de destrozar. Yago, el precursor de Satán, se deleita profundamente con su hazaña, mientras que Satán simplemente profiere excusas hipócritas. Necesariamente, es Yago quien lleva ventaja, pues su obra está más cercana a la de un puro esteta. Podemos oír a John Keats y a Walter Pater en el canturreo de Yago:

> Ni adormidera, ni mandrágora, ni todos los brebajes narcóticos del mundo te curarán jamás devolviéndote el dulce sueño que tenías hasta ayer. [Traducción de José María Valverde].

Mientras que en Satán oyes una parodia de todos los matrimonios de compromiso de la diplomacia: «una mutua amistad, / tan estrecha y unida».

El paso de crítico dramático a político nos entristece y nos hace comprender que deseamos que Satán comparta el genio y el nihilismo de Yago más de lo que ya lo hace. Pero ¿qué iba a hacer Milton? Existe un auténtico nihilismo espiritual en el Bulero de Chaucer, pero ese rasgo no quedó totalmente desarrollado hasta que, astutamente, Shakespeare no vio cómo dotar a los héroes-villanos de Marlowe de una virulenta amoralidad más interior. Las energías sociales e históricas estaban tan a

disposición de los contemporáneos de Shakespeare como del autor de *Otelo, El rey Lear* y *Macbeth,* pero parece bastante claro que en él existían unas energías más interiores. Shakespeare sabía exactamente cómo utilizar y transformar a Chaucer y a Marlowe, aunque nadie, ni siquiera Milton o Freud, ha sabido exactamente cómo utilizar a Shakespeare en lugar de ser utilizado por él, ni cómo transformar algo tan grande y universal en algo completamente propio.

8. EL DR. SAMUEL JOHNSON, EL CRÍTICO CANÓNICO

A la hora de encontrar los orígenes de la crítica literaria occidental, podemos remontarnos hasta la *Poética* de Aristóteles o el ataque de Platón contra Homero en *La República*. Casi estoy de acuerdo con *El desarrollo de la mente* de Bruno Snell, que concede dicho honor al feroz ataque de Aristófanes contra Eurípides. No parece lo más indicado que una actividad intelectual surja de una farsa deliberada y ahora esté agonizando a causa de la farsa inintencionada puesta en escena por el enjambre de críticos «políticos» y «culturales» contemporáneos que están hundiendo nuestras instituciones educativas. Ninguna elegía al canon occidental estaría completa si no mostrara su reconocimiento al crítico canónico por excelencia, el Dr. Samuel Johnson, al que ningún crítico de ningún país, ni antes ni después de él, ha hecho sombra.

Johnson tiene menos en común con Montaigne y Freud, los otros dos ensayistas estudiados en este libro, de lo que éstos tienen en común entre sí. Un temperamento escéptico o epicúreo despertaría las iras de Johnson; era auténticamente monárquico, cristiano y clasicista (contrariamente a Eliot, que aspiraba a esa triple identidad con considerable mala fe). No hay mala fe en el Dr. Johnson, pues la suya era tan buena como grande, y al mismo tiempo tonificante, rabiosamente extraña en el más alto grado. Y al decir esto me refiero a algo más que a su singular o peculiar (aunque magnífica) personalidad, tal como se nos ha transmitido en lo que todavía es la mejor de todas las bio-

grafías literarias, *La vida de Johnson*, de Boswell. Johnson fue un gran poeta y escribió una soberbia novela romántica, *Rasselas*, aunque toda su obra —en particular su crítica literaria— es esencialmente literatura sapiencial.

Al igual que su verdadero precursor, el autor del Eclesiastés de la Biblia hebrea, fuera quien fuera, Johnson es perturbador y nada convencional, un moralista de pies a cabeza. Johnson es a Inglaterra lo que Emerson es a Estados Unidos, Goethe a Alemania y Montaigne a Francia: la sabiduría nacional. Pero Johnson, al igual que Emerson, es un escritor original, aun cuando insista en que su moral sigue las ideologías cristiana, clásica y conservadora. De nuevo al igual que Emerson o Nietzsche, o en la tradición de los moralistas franceses, Johnson es un gran aforista, que funde la ética y la prudencia, tal como observó M. C. Hodgart. Quizá el término más adecuado para calificar a Johnson sea el de crítico de la experiencia, tanto literaria como vital. Más que ningún otro crítico, Johnson demuestra que el único método es el yo, y que la crítica es, por tanto, una rama de la literatura sapiencial. No se trata de una ciencia social o política, ni de un culto que lance vítores al género y la raza, su destino actual en las universidades occidentales.

Todos los críticos, grandes y pequeños, cometen algún error, y ni siquiera el Dr. Johnson era infalible. «*Tristram Shandy* no perdurara» es el más desafortunado de todos los pronunciamientos johnsonianos, pero existen otros, como su elogio de un pasaje poético de *El duelo de la novia* de Congreve en el que afirma que está a la altura del mejor Shakespeare. Johnson, más que Coleridge o Hazlitt, A. C. Bradley o Harold Goddard, me parece el mejor intérprete de Shakespeare en inglés, por lo que ese lapsus es muy raro. Queda mitigado por la nula calidad del fragmento de Congreve, que nada tiene en común con sus grandes comedias en prosa. Congreve describe un templo que es una tumba, y al parecer eso despertó el temor reverencial

que Johnson sentía hacía la muerte, casi tan grande como el que experimentaba al pensar en Dios. Existe un famoso párrafo en la *Vida* de Boswell que es capital para comprender a Johnson:

> sus pensamientos en relación con ese terrible cambio estaban, por lo general, llenos de tenebrosas aprensiones. Su mente parecía ese gran anfiteatro, el Coliseo de Roma. En el centro estaba su sentido común, que, como un poderoso gladiador, combatía esas aprensiones, que, como las bestias salvajes de la Arena, le rodeaban en sus jaulas, dispuestas a saltar sobre él. Tras el conflicto, él las devolvía a sus guaridas, pero no las mataba, con lo que volvían a acometerle. A mi pregunta, referente a si no podríamos fortificar nuestras mentes ante la proximidad de la muerte, él respondía, con pasión: «No, señor, ni mucho menos. No importa cómo muere un hombre, sino cómo vive. El acto de morir no tiene importancia, su duración es escasa». Y añadía, con una expresión severa: «Un hombre sabe que así debe ser, y lo acepta. De nada le serviría gimotear».

Pragmáticamente, la posición de Johnson recuerda la de Montaigne, pero el sentimiento es completamente distinto: en Montaigne no encontramos la angustiosa pasión ni la terrible severidad de Johnson. Johnson, que siempre fue un hombre de ideas propias (uno de los elogios que le dedicó a Milton), evitó la especulación teológica, aunque no las angustias inherentes a las limitaciones humanas a la hora de comprender los hechos impostergables de la vida. «Esperanza y miedo» es una asociación frecuente en Johnson; pocos escritores han sido tan sensibles a los finales de toda especie: de empresas, obras literarias, vidas humanas. Existe una compleja relación entre las angustias últimas de Johnson y su punto de vista como crítico literario. Contrariamente a T. S. Eliot, no hace juicios estéticos sobre premisas religiosas. Johnson no sentía mucho aprecio por las ideas políticas de Milton ni por su espiritualidad, aunque sucumbió a la fuerza y originalidad de *El paraíso perdido*, a pesar de sus diferencias ideológicas.

Al hablar de Milton, Shakespeare o Pope, Johnson es todo lo que debería ser un crítico sabio: se enfrenta sin titubeos a la grandeza con toda la fuerza de su yo. No se me ocurre ningún otro crítico importante que fuera tan consciente como Johnson de lo que él denominaba «la traición del corazón humano», en

particular del corazón del crítico. La frase que he citado procede de *El divagador 93*, donde Johnson comenta por primera vez, con bastante solemnidad, que «hay que ser compasivo con los escritores vivos», pero a continuación advierte que esta compasión no es «universalmente necesaria; pues el que escribe puede ser considerado como alguien que lanza un reto, a quien todo el mundo tiene derecho a atacar». Esta idea canónica de la literatura como un agón es, y Johnson no lo ignoraba, completamente clásica, y da lugar a una maravillosa declaración del credo de Johnson como crítico:

> Pero, decida lo que decida acerca de sus contemporáneos, el crítico, que conoce la traición del corazón humano, y considera cuán a menudo satisfacemos nuestro propio orgullo o envidia aparentando defender la elegancia y el decoro, se sentirá más bien inclinado a no importunarlos; pero a aquellos a quienes la censura ya no puede provocar sufrimiento, y de quienes nada queda sino los escritos y sus nombres, ninguna exención les mantendrá a salvo de la crítica. Con respecto a estos autores la crítica tiene, sin duda, completa libertad para manifestarse con estricta severidad, puesto que sólo pone en peligro la fama de los autores, y, al igual que Eneas cuando desenvainó la espada en las regiones infernales, encuentra sólo fantasmas que no pueden ser heridos. Es posible, de hecho, que el crítico preste algo de atención a las sólidas reputaciones; pero en esa muestra de reverencia sólo puede consultar sus propias certezas, pues todos los demás criterios ya no le sirven.

En estas líneas, el agón se remonta a sus orígenes, y una brillante ironía le recuerda al crítico que él desenvaina su espada contra fanstasmas del Hades, y que no se puede herir a los autores. ¿Pero qué ocurre con los más grandes fantasmas: Shakespeare, Milton, Pope? «La naturaleza siempre atrae a la crítica»; en esta frase, Johnson, al decir «naturaleza», se refería a Shakespeare, y Walter Jackson Bate lo ve como la divisa o punto de arranque de todos los escritos críticos de Johnson, subrayando así que Johnson es un crítico de la experiencia. La sabiduría, no la forma, es, en definitiva, el patrón por el que juzga la literatura de imaginación, y Shakespeare le proporciona a Johnson la suprema prueba del crítico: ¿Cómo se puede estar a la altura del escritor central del canon occidental?

Podemos considerar que las primeras líneas de Johnson sobre Shakespeare son las de aquella famosa frase del «Prefacio» (1765): «Nada puede complacer a tantos, ni complacer tan prolongadamente, como las representaciones de naturaleza general». Lo que Johnson pretende es establecer la justicia de la imitación shakespeariana de la naturaleza, y nadie se le puede comparar en esa empresa: «En las obras de otros poetas, un personaje suele ser un individuo; en las de Shakespeare es, por lo común, una especie». Naturalmente, Johnson no quiere decir que Hamlet y Yago no sean representaciones individuales, sino que su individualidad se ve confirmada e incrementada debido a que centran un modo de vida, una nueva delineación del personaje, de modo que apenas podemos concebir un intelectual carismático, en la vida o en la literatura, que no tenga algo de Hamlet; ni un genio del mal, un esteta que se deleite más en manipular a la gente que las palabras, que no deba juzgarse en comparación con esa eminencia de la perfidia que es Yago. Evidentemente, Molière desconocía a Shakespeare, aunque Alceste, en *El misántropo,* evoca a Hamlet. Ibsen sin duda conocía a Shakespeare, y Hedda Gabler es una digna descendiente de Yago. Shakespeare ha ejercido tal influencia sobre la naturaleza humana que todos los personajes postshakespearianos son en mayor o menor medida shakespearianos. Johnson, perspicazmente, observa que todos los demás dramaturgos tienden a convertir el amor en un agente universal, pero no Shakespeare:

> pues el amor es sólo una entre muchas pasiones, y como no tiene gran influencia sobre la suma de la vida, poco actúa en los dramas de un poeta que tomaba sus ideas del mundo viviente y sólo mostraba lo que veía ante él. Sabía que cualquier otra pasión, ya fuera mesurada o desorbitada, era causa de felicidad o calamidad.

¿Quién es más atinado al analizar el lugar que ocupan los impulsos en Shakespeare, Johnson o Freud? Las observaciones de Freud sobre *Hamlet, Lear* y *Macbeth* otorgan a la lucha por la satisfacción sexual, aunque reprimida, un lugar de al menos

tanta importancia como la lucha por el poder. Johnson y Shakespeare no estarían de acuerdo con Freud, y el impulso o pasión en Shakespeare es mucho más amplio —una amalgama de muchas pasiones desorbitadas— de lo que Freud aceptaría, en particular en esas tres grandes tragedias. Podemos observar que los propios impulsos de Johnson, aunque vinculados a una sexualidad brutalmente reprimida, eran ya shakespearianos, moldeados por una voluntad poética de inmortalidad, insinuada de un modo memorable, negativo e irónico por Johnson en una carta a Boswell (8 de diciembre de 1763):

> Acecha, quizá, en todos los corazones un deseo de distinción que hace que todo hombre tenga la esperanza, en primer lugar, y luego la creencia, de que la Naturaleza le ha otorgado algo que sólo él posee. Dicha vanidad hace que una mente alimente aversiones y otra albergue deseos, hasta que, mediante su cultivo, acaban adquiriendo una preeminencia no prevista; y puesto que la afectación, con el tiempo, se convierte en hábito, al final tiranizan a aquel que antaño las alentó para alardear.

Ciertamente, esto pretendía ser una autocrítica; ¿no es también una definición bastante exacta del personaje shakespeariano, por ejemplo, de Macbeth? El deseo de distinción es ciertamente el motivo de la metáfora, el impulso que alimenta a los poetas. ¿Acaso no anima a héroes y heroínas, y a héroes-villanos, en Shakespeare? Johnson, en su prefacio a Shakespeare, dice: «No es fácil dar vida y entidad propia a tantos y tan generales personajes, y quizá ningún poeta ha conseguido que sus personajes fueran tan *distintos* uno del otro» (la cursiva es mía). La individuación del discurso, lo adecuado de cada discurso al personaje, es uno de los milagros de Shakespeare, algo de lo que Johnson se apropia con habilidad al analizar su deseo de distinción. Lo que me parece curioso es la creencia, por parte de Johnson, de que Shakespeare es esencialmente un escritor cómico que se impuso escribir tragedias, presumiblemente para distinguirse aún más:

> En la tragedia siempre va a la zaga de alguna ocasión para ser cómico, pero en la comedia parece reposar, o solazarse, como si fuera la manera de pensar congé-

> nita a su naturaleza. En sus escenas trágicas siempre se echa algo en falta, pero sus comedias a menudo sobrepasan nuestras expectativas o deseos. Su comedia complace por el pensamiento y el lenguaje, y su tragedia, en su mayor parte, por los incidentes y la acción. Su tragedia parece fruto del oficio, su comedia, del instinto.

La evolución de Shakespeare, esencialmente desde la comedia y el drama histórico hasta la fantasía, pasando por la tragedia, refuta y da la razón, al mismo tiempo, a Johnson. ¿Es *Lear* oficio y *Como gustéis* instinto? En parte, Johnson nos dice tanto del propio Johnson como de Shakespeare, pero como Johnson había insistido en que Shakespeare era «el espejo de la naturaleza», esto no resulta inadecuado. Más interesante es observar que Johnson prefiere a Falstaff antes que a Lear, lo cual debe relacionarse con la angustia que le provoca a Johnson el hecho de que Shakespeare «parece escribir sin ningún propósito moral», una angustia que ahora compartimos muy poco. Como muestra Bate, sin embargo, las angustias johnsonianas poseen una verdadera fuerza crítica. Que Shakespeare no se permitiera un poco de «justicia poética» es una aflicción johnsoniana, pues el propio Johnson era profundamente amable y auténticamente temeroso de la tragedia y la locura. Shakespeare, al igual que Jonathan Swift, turbaba a Johnson, quien bien pudo haber leído la locura del rey Lear como una profecía de lo que podía llegar a ser su propio trastorno. Johnson, que tenía un gran don natural para la sátira, evitó en gran medida ese género, que podría haberle perjudicado como poeta, y siempre le echaremos en cara no haber desarrollado más dicha faceta. La furia de Lear atraía a Johnson a pesar de sí mismo, y sus observaciones generales en torno a la obra son perturbadoramente intensas:

> La tragedia de Lear es merecidamente celebrada entre las obras de Shakespeare. No existe quizá ninguna obra que absorba tanto nuestra atención; que tanto agite nuestras pasiones y mueva nuestra curiosidad. La diestra maraña de intereses distintos, la impresionante oposición de personajes contrapuestos, los súbitos reveses de la fortuna y la rápida sucesión de acontecimientos llenan la mente de un perpetuo tumulto de indignación, piedad y esperanza. No hay escena que no contribuya a agravar la desolación o el curso de la acción, y apenas una línea

que no conduzca al avance de la escena. Tan intenso es el fluir de la imaginación del poeta que la mente, una vez se aventura a la obra, se ve arrastrada irremisiblemente hasta el final.

Oímos a una poderosa mente resistiéndose a la más poderosa de las mentes, pero es en vano, pues Johnson se ve sumido en la corriente de la imaginación de Shakespeare. Johnson alcanza su mayor talla como crítico cuando se halla dividido en dos personalidades contradictorias, y de nuevo encontramos aquí la metáfora del «deseo de distinción» y de la «diestra maraña de intereses *distintos*». Distinguirse es tanto un logro como una vanidad para Johnson; en el cosmos dramático de Shakespeare, es sólo un logro, más allá de la justicia poética, más allá del bien y el mal, más allá de la locura y la vanidad. Nadie antes que Johnson supo expresar como él la única y arrolladora fuerza de la representación en Shakespeare, y con su maravilloso sentido del lenguaje definió la esencia de Shakespeare como el arte de la división, de hacerlo distinto, de crear diferencias. La tragedia no es ajena a ese arte, tal como Johnson sin duda sabía. Shakespeare, la más amplia de las almas, encontró en el alma de Johnson el más amplio espejo crítico, un espejo con una voz. Yo ubicaría el centro de Johnson en Shakespeare, el crítico canónico interpretando al poeta canónico, en un breve y concreto pasaje del «Prefacio», donde las «distinciones» de nuevo repiten una forma distinta de la crucial metáfora que une al crítico con su poeta:

Aunque tuvo que afrontar muchas dificultades, y contó con muy poca ayuda para superarlas, fue capaz de obtener un conocimiento exacto de muchos modos de vida, y de un amplio abanico de inclinaciones innatas; de variarlas con gran multiplicidad; de distinguirlas escrupulosamente; y de mostrarlas con total nitidez mediante las combinaciones adecuadas. En esta parte de su trabajo no tenía a nadie a quien imitar, sino que él mismo ha sido imitado por todos los escritores de fama; y es muy dudoso que, entre todos sus sucesores, puedan hallarse más máximas de conocimiento teórico, o más reglas de prudencia práctica, de las que él solo legó a su país.

Tantas cosas se abigarran en este párrafo que hemos de retroceder a fin de ver lo que Johnson ha visto y oír las reverbe-

raciones de su elogio de Shakespeare. «Conocimiento teórico» es lo que nosotros podríamos denominar «conciencia cognitiva»; «prudencia práctica» es sabiduría. Si Shakespeare obtenía un «conocimiento exacto», está por encima de los logros de cualquier filósofo. Sin contingencias heredadas, Shakespeare, como creador, da lugar a una contingencia que todos los escritores posteriores deben mantener. Johnson comprende, y nos lo comunica, que Shakespeare ha establecido el patrón de medida de todas las representaciones que vengan después de él. Conocer muchos modos de vida y un amplio abanico de inclinaciones innatas no implica conocer y representar. Shakespeare varía con multiplicidad, distingue escrupulosamente y muestra con total nitidez. Variar, distinguir y mostrar es el saber, y lo que se sabe es lo que hemos aprendido a llamar nuestra psicología, algo que Shakespeare, insinúa Johnson, inventó. Si eso es poner un espejo ante la naturaleza, desde luego se trata de un espejo muy activo.

Una de las pequeñas obras maestras de Johnson es «En la muerte de un amigo», en *El indolente 41*. Está fechada el 27 de enero de 1759, pocos días después de la muerte de su madre. Johnson, cristiano él, habla de la esperanza de volver a reunirse con los difuntos, pero el tono y sombrío *pathos* de su escritura muestran una total aceptación del principio de realidad, de reconciliarse con la necesidad de morir, de un modo que más esperaríamos encontrar en el escéptico Montaigne o en Freud, para quien la religión era una ilusión. Cuando habla de la psicología de ser un superviviente, es difícil superar a Johnson:

> Existen calamidades mediante las cuales la Providencia nos hace perder gradualmente el amor a la vida. La entereza puede repeler otros males, o la esperanza mitigarlos, pero la pérdida irreparable no deja nada que alimente la fortaleza o favorezca la esperanza. Los muertos no pueden regresar, y nada nos queda, a excepción de languidez y aflicción.

Comparadas con su extraordinaria prosa, las profesiones de fe de Johnson parecen no tanto débiles como divididas, incluso

forzadas. Empirista y naturalista, de implacable sentido común, Johnson tuvo sus más y sus menos con la fe. En Johnson encontramos una pasión por la conciencia misma que nada puede mitigar; él quería más vida, hasta el final. Aun cuando Boswell nunca hubiera escrito la Vida, recordaríamos la personalidad de Johnson, que es el estribillo de todo lo que escribió y dijo. La personalidad del crítico es muy despreciada hoy en día por las diversas escuelas formalistas y los críticos materialistas. Sin embargo, cuando pienso en los críticos modernos que más admiro —Wilson Knight, Empson, Northrop Frye, Kenneth Burke—, lo que primero recuerdo no son sus teorías ni sus métodos, por no hablar de la lectura de sus obras. Lo que evoco en primer lugar son sus personalidades vehementes y pintorescas: Wilson Knight citando abiertamente sesiones de espiritismo; Empson proclamando la casi barbarie azteca o nigeriana de *El paraíso perdido*; Frye caracterizando jovialmente el declive de la civilización occidental según Eliot como el Mito del Gran Tobogán de Mantequilla Occidental; Burke combinando yo, siempre y ojo[7] en la visión de Emerson del globo ocular transparente. El Dr. Johnson supera a todos los demás críticos no sólo en capacidad cognitiva, conocimientos y sabiduría, sino en el esplendor de su personalidad literaria.

Sirviendo de contrapeso al sombrío observador de la muerte está Johnson el humorista crítico, que le enseña al crítico a no ser solemne, ni pagado de sí mismo y a no mostrarse superior. En *Vidas de los poetas,* su principal logro crítico, Johnson tuvo que presentar a cincuenta poetas, elegidos en su mayor parte por los libreros (editores), entre los que se incluían próceres tan poco canónicos como Pomfret, Sprat, Yalden, Dorset, Roscommon, Stepney y Felton, dignos precursores de nuestros poetastros y rudimentarios rapsodas prematuramente canonizados. Yalden puede ser representativo de los demás, entonces y ahora. Johnson señalaba que Yalden intentó escribir odas pin-

dáricas a la manera de Abraham Cowley (hoy también olvidado, excepto por los especialistas): «Habiendo centrado su atención en Cowley como modelo, ha intentado, en cierto sentido, rivalizar con él, y ha escrito un *Himno a la oscuridad*, evidentemente una réplica al *Himno a la luz* de Cowley».

El desdichado Yalden no sería recordado en absoluto, ni siquiera por eso, si no fuera porque la *Vida de Yalden* concluye con una soberbia frase johnsoniana: «De sus demás poemas baste decir que merecen una lectura atenta, aunque no siempre son muy cuidados, las rimas a veces están mal elegidas, y sus defectos más bien parecen omisiones debidas a la pereza que a la falta de entusiasmo».

Poco crédito parece quedarle al pobre Yalden después de esto, y aun con todo no es la observación más sutil que el bardo de poca monta provoca en el eminente crítico. Yalden también lo probó con un *Himno a la luz*, en el cual, reaccionando ante el súbito advenimiento de la Luz recién creada, nos muestra a Dios un tanto desorientado: «Y mientras tanto asombrado estaba el Todopoderoso». Johnson comenta de este verso: «Debería haber recordado que la Infinita Sabiduría nunca puede asombrarse. Todo asombro es el efecto de la novedad sobre la Ignorancia».

La magnífica *Vidas de los poetas* es más interesante cuando habla de Alexander Pope, precursor del propio Johnson; de Richard Savage, poeta mediocre pero gran conversador, con el que Johnson compartió sus primeros años en Londres, en la bohemia de Grub Street; de Milton, a quien Johnson detestaba y admiraba enormemente al mismo tiempo; y de Dryden, en algunos aspectos su precursor como crítico. Pero hay también momentos importantes y memorables en los capítulos dedicados a Cowley, Waller, Addison, Prior, Swift, Young, Gray, e incluso en el puñado de páginas dedicadas a un amigo de Johnson, el poeta loco William Collins. Como corpus de critica poé-

tica y biografía literaria, no tiene rival en lengua inglesa. Al igual que en el resto de la critica de Johnson —gran parte de los ensayos periódicos *El divagador* y *El indolente,* partes de *Rasselas,* el prefacio y notas a Shakespeare, y desde luego mucho de lo que se cita en la *Vida* de Boswell— resulta muy difícil distinguir entre interpretación y biografía.

Puede que Johnson no compartiera (como hago yo) la creencia de Emerson de que «no existe historia propiamente dicha; sólo biografía», pero, desde el punto de vista pragmático, Johnson escribió crítica biográfica. En una época en que casi no había biografías, ni siquiera de Shakespeare, Johnson muestra lo sutil que puede llegar a ser una historia esencialmente biográfica. Para Johnson, el principal énfasis biográfico hay que ponerlo sobre la individualidad, de modo que, para él, lo más importante es la originalidad, la invención y la imitación, tanto de la naturaleza como de los demás poetas. Los críticos que, como yo, se interesan por las influencias aprenden necesariamente de Johnson, quien implícitamente comprendió por qué sus poemas importantes se limitaban a *Londres* y *La vanidad de los deseos humanos,* obras las dos maravillosas, pero poco adecuadas al potencial de Johnson. Su creencia de que no podía existir perfección como la de Pope le impedía llegar más lejos; elogia a Pope, pero evita una lectura creativamente errónea de su elegante padre poético, cuyo temperamento era muy poco johnsoniano.

T. S. Eliot, un crítico menor comparado con Johnson, se convirtió en un poeta de gran fuerza al revisar a Tennyson y Whitman en *La tierra baldía*. Johnson, deliberadamente, se abstuvo de concederle a la tradición neoclásica de Ben Jonson, Dryden y Pope sucesores de más fuste que Oliver Goldsmith y George Crabbe, a quienes Johnson prestó su apoyo. Sigue siendo un misterio para mi por qué el belicoso Johnson se negó a entrar en contienda con Pope, para lo cual estaba tan suprema-

mente dotado. La relación de Johnson con Pope se parece más a la de Anthony Burgess con Joyce que a la de Beckett con el que en una época fuera su maestro. Siento pasión por *Nada como el sol* de Burgess, pero, de un modo cariñoso, repite el Ulises sin revisarlo. Incluso el primer Beckett, en su hilarante novela *Murphy,* presenta una lectura errónea enormemente creativa de *Ulises,* desviándose de él para sus propios propósitos y comenzando una larga evolución que le llevará, a través de *Watt* y la gran trilogía (*Molloy, Malone muere, El innombrable*), hasta ese triunfo tan poco joyceano de *Cómo es,* y también a sus tres obras de teatro más importantes. Como poeta, Johnson rechazó la grandeza, aunque ciertamente la rozó en *La vanidad de los deseos humanos*. Como crítico, Johnson fue más desinhibido, y sobrepasa a todos sus antecesores. Boswell no nos aclara este enigma. La cuestión no es la fuerza de *La vanidad,* sino su singularidad; Johnson sabía lo bueno que era el poema. ¿Por qué no siguió por ese camino?

No se me ocurre ningún poeta en inglés que, con el talento de Johnson, declinara de un modo tan consciente ser un poeta mayor. Emerson tuvo la misma relación con la poesía de Wordsworth que la que Johnson tuvo con la de Pope, y, al igual que Johnson, Emerson escogió la distinta armonía de la prosa. Pero incluso los mejores poemas de Emerson —«Baco», «Días», la oda «Channing», y unos cuantos más, como «Uriel»— carecen del peso y el esplendor de *La vanidad de los deseos humanos* de Johnson. Tras *La vanidad,* el genio de Johnson se trasladó a la crítica y a la conversación, pero no a la poesía. Shakespeare fue el poeta a quien Johnson amó a pesar de sí mismo, y en parcial contradicción con su profundo anhelo de «justicia poética» y mejora moral de la humanidad. Pero Johnson adoró a Pope de un modo absoluto —más incluso que a Dryden—; le dio su corazón a Pope, llegando a afirmar que la traducción de la *Ilíada* de Pope era «una proeza que ninguna época ni ninguna nación

podría aspirar a igualar», una proeza, de hecho, de la que «puede decirse que ha afinado la lengua inglesa», incluyendo la de Johnson.

Al elogio tan escandalosamente exagerado de una versión ahora fenecida para casi todos nosotros debemos contraponer la inteligente preferencia de Johnson por *The Dunciad*, uno de los grandes logros de Pope, por encima del tremendamente sobrevalorado *Ensayo sobre el hombre*, que Johnson hace trizas: «Nunca la penuria de conocimientos ni la Vulgaridad de sentimientos fueron tan felizmente disfrazadas. El lector siente cómo se le atiborra la mente, aunque no aprende nada; y cuando ya la tiene repleta, llega un momento en que no distingue el habla de su madre de la de su niñera».

Johnson tenía pocas dudas acerca de su superioridad sobre Pope en cuanto a sabiduría, conocimientos e intelecto. ¿Qué fue entonces lo que le ensombreció, impidiéndole dedicar sus más intensas energías a una continuada carrera como poeta? Parte de la respuesta debe de encontrarse en su descripción de la fuerza poética de Pope:

> Pope tenía, en proporciones ajustadas con gran precisión la una a la otra, todas las cualidades constitutivas del genio. Poseía *Invención*, mediante la cual se encadenan nuevas series de sucesos, y se desarrollan nuevas escenas de imaginación, como en *El robo del rizo*; y mediante la cual extrínsecos y adventicios adornos e ilustraciones se relacionan con un tema conocido, como en *Ensayo sobre la crítica*. Poseía *Imaginación*, que se estampa con fuerza en la mente del escritor, y le permite transmitir al lector las diversas formas de la naturaleza, los incidentes de la vida y las energías de la pasión, como en *Eloísa, El bosque de Windsor* y las *Epístolas éticas*. Poseía *Discernimiento*, que separa la vida de la naturaleza, en la medida en que lo exige el propósito del autor, y al separar la esencia de las cosas de sus concomitantes, a menudo hace que la representación sea más intensa que la realidad: y en su paleta siempre estaban todos los colores del lenguaje, dispuestos a decorar su tema con todas las gracias de la expresión elegante, como cuando acomoda su lenguaje a la maravillosa multiplicidad de los sentimientos y descripciones de Homero.

Sólo pongo en cuestión la última virtud, *Discernimiento*, y sus manifestaciones en la *Ilíada* de Pope, pero de buena gana estoy

de acuerdo con el elogio de la *Invención* en *El robo del rizo*, y de la *Imaginación* en las *Epístolas*.

Donde Johnson, llevado de su pasión por Pope, roza la hipérbole es en la argumentación final en favor de su poeta:

> Puede que otros nos ofrezcan nuevos sentimientos y nuevas imágenes; pero intentar mejorar la versificación sería peligroso. Arte y aplicación han llegado a su cota máxima, y lo que se añada será el esfuerzo de una tediosa fatiga y una innecesaria curiosidad.
>
> Después de esto, seguramente será superfluo responder a la pregunta que antes nos hemos formulado: ¿Era Pope un poeta? Que también podríamos formular de otro modo: Si Pope no era un poeta, ¿dónde encontraremos la poesía? Circunscribir la poesía mediante una definición sólo es prueba de la estrechez de miras del que define, aunque no sería fácil llegar a una definición que excluya a Pope. Miremos a nuestro alrededor en la época presente, y volvamos la vista atrás; averigüemos a quién la voz de la humanidad ha otorgado la guirnalda de la poesía; examinemos sus producciones y lo que afirmaron, y entonces nadie podrá disputar la pretensiones de Pope. De haber dado al mundo sólo su versión de la *Ilíada*, debería habérsele otorgado el nombre de poeta: si el autor de la *Ilíada* tuviera que clasificar a sus sucesores, le asignaría un elevadísimo lugar a su traductor, sin exigir ninguna otra prueba de su Genio.

Aquí uno se queda un tanto desconcertado. Johnson, por una parte, acepta el punto de vista dogmático de que el pareado neoclásico es la perfección normativa y definitiva de la forma poética. Por qué un crítico tan escéptico, un erudito con tantos conocimientos, convirtió en fetiche la reconocida perfección técnica de Pope es algo que no alcanzo a comprender. Johnson se sabía, literalmente, miles de versos de Pope y Dryden de memoria, y relativamente pocos de Milton, pero sabía (al igual que ellos) que no estaban a la altura de los de Milton, por no hablar de los de Shakespeare. Johnson elevó a Milton, por su mérito, a una eminencia que le incomodaba, pero su visión de Shakespeare no viene coloreada por dicha ambivalencia. Ciertamente, Johnson nunca se identificó con el Aquiles de Homero-Pope, igual que sí se identificó bellamente con Sir John Falstaff. Ni siquiera está claro que *La vanidad de los deseos humanos* no sea un avance técnico con respecto a Pope. De manera significativa, Johnson se caracterizó por la cualidad que más alabó en Mil-

ton, ser un pensador con ideas propias, y los generosos y exagerados elogios de Johnson contaron muy poco a la hora de cimentar el prestigio de Pope. Pope es un gran poeta, pero no se puede decir de él, como se puede decir de Shakespeare o de Dante, que se está leyendo la poesía misma; y lo de que Homero habría aprobado la *Ilíada* de Pope habría que verlo. Es algo que casi invita a traer a colación la furibunda réplica de William Blake, en la que atacaba a su popeano patrón, el lamentable poeta William Hayley, y a Pope al mismo tiempo:

> Y ahí está Hayley, sobre el retrete sentado
> voceando que Pope muy mucho a Homero ha mejorado.

Lo que más atraía a Johnson era la destreza de Pope, o lo que Johnson extrañamente había denominado su *prudencia poética*, definida por Robert Griffin como «la peculiar combinación que se daba en Pope de las facultades naturales y una excelente disposición para el trabajo». Uno de los tópicos de Johnson con respecto a sí mismo es que era perezoso, en contraste con la diligencia de Pope; pero a lo que se refería era a la diferencia entre su desasosiego e impaciencia mental y el empeño reflexivo de Pope. Es conocido que Johnson temía a su propia inteligencia, casi como si pudiera ser víctima de su propia imaginación, igual que Macbeth lo había sido en la más impresionante visión de Shakespeare del peligroso predominio de la imaginación. Johnson fue un hijo demasiado bueno con su padre poético, Pope, y la Musa requiere ambivalencia en la novela familiar de los poetas. La aflicción subyacente, implícita pero rara vez expresada, en *Vidas de los poetas* es lo que Laura Quinney llama una búsqueda de «la edipización del espacio literario». Al enfrentarse a Alexander Pope en el papel de Layo, Johnson huye de las encrucijadas antes que arriesgarse a la impiedad. Quizá Johnson era demasiado buen hombre para ser un gran poeta, pero no tenemos por qué lamentar sus escrúpulos, pues ahora

le conocemos por ser un gran hombre y el más grande de los críticos literarios.

La crítica canónica, que es lo que Johnson escribe de una manera consciente, tiene motivaciones religioso-políticas y socioeconómicas en Johnson, pero me fascina observar cómo el crítico deja de lado su propia ideología en su *Vida de Milton*. Nuestros actuales apóstoles de la «crítica y el cambio social» debería intentar leer seguido lo que dicen Johnson y Hazlitt sobre Milton. En todos los temas de religión, política, sociedad y economía, el conservador Johnson y el discrepante[8] radical Hazlitt piensan exactamente lo contrario, pero elogian a Milton por las mismas cualidades, Hazlitt de un modo tan memorable como Johnson, en especial en estas líneas:

> Milton ha tomado prestado más que ningún otro escritor, y ha agotado todas las fuentes de imitación, sacras o profanas; sin embargo es totalmente distinto de cualquier otro escritor. Es un escritor de cantos, y su originalidad es apenas menor que la de Homero. La fuerza de su intelecto se imprime en cada verso… Cuando leemos sus obras, nos sentimos bajo el influjo de un poderoso intelecto, que cuanto más se acerca a otros, más se distingue de ellos Los conocimientos de Milton tienen el efecto de la intuición.

Shakespeare es la única excepción a esta verdad, como intenté mostrar al rastrear la influencia shakespeariana que persistía en el Satán de Milton. Hazlitt, a quien, en mi opinión, sólo Johnson supera entre los críticos ingleses, no sentía mucho aprecio por Johnson. Pero Johnson, al hablar de Milton, se anticipa a Hazlitt:

> El mayor mérito de un genio es la invención original de todos los deudores de Homero, Milton es quizá el que se halla menos en deuda. Era un pensador con ideas propias, seguro de su capacidad, y desdeñoso de cualquier ayuda u obstáculo: no negaba la entrada al pensamiento o a las imágenes de sus predecesores, pero tampoco los buscaba.

Ambos críticos, muy certeramente, encuentran en Milton una capacidad que convierte los conocimientos en intuición: la capacidad de invención, que Johnson consideraba la esencia de la poesía. La melancolía de Johnson, que tan poco atraía a Hazlitt, le enseñó a valorar la invención como lo más importante,

puesto que la cura de la melancolía implica un continuo descubrimiento y redescubrimiento de las posibilidades de la vida. Johnson comprendía cuán poco podemos soportar cualquier anticipación de la muerte, en especial la nuestra, más que ningún otro escritor de los que yo he leído. No resulta excesivo decir que el comprender este hecho es la base de su crítica. La ley básica de la existencia humana, para Johnson, no puede variar: la naturaleza humana declina enfrentarse con la muerte cara a cara. Cuando Johnson elogia a Shakespeare al observar que sus personajes actúan y hablan bajo la influencia de las pasiones que agitan a todos los seres humanos, el crítico piensa, en primer lugar, en la pasión de eludir la conciencia de la muerte. Hay una conversación espléndidamente lúgubre registrada por Boswell, el 15 de abril de 1778, cuando Johnson tenía sesenta y nueve años:

> BOSWELL: Entonces, señor, debemos contentarnos con reconocer que la muerte es algo terrible.
>
> JOHNSON: Sí, señor. No he avistado ninguna otra cosa que me parezca tan terrible.
>
> MRS. KNOWLES (como si disfrutara de una agradable serenidad en el convencimiento de que brilla una benigna luz divina): Pero ¿no dice San Pablo: «¡He luchado por la buena causa de la fe, estoy al final del camino; por tanto voy rumbo a una corona de vida!»?
>
> JOHNSON: Sí, señora; pero él era un hombre inspirado, un hombre que se había convertido por intervención sobrenatural.
>
> BOSWELL: La perspectiva de la muerte es terrible; pero también nos encontramos con que la gente muere con serenidad. Pocos tienen la certeza de que van a morir; y los que la tienen procuran comportarse con determinación, como un hombre que va a ser ahorcado y no tiene el menor deseo de que le cuelguen.
>
> MISS SEWARD: Hay una manera de temer a la muerte que ciertamente es absurda; y es el temor a la aniquilación, a que no sea más que un agradable dormir sin sueños.
>
> JOHNSON: Ni es un dormir ni es agradable; no es nada. La mera existencia es mucho mejor que la nada, y uno preferiría existir entre dolores que no existir.

Johnson acaba la conversación señalando que «La dama confunde la aniquilación, que no es nada, con la aprensión que produce, que es terrible. Y el horror a la aniquilación consiste precisamente en esa aprensión». El realismo del crítico asocia ese horror con el miedo a la locura y con la esperanza de la salvación, pero ese mismo horror trasciende el miedo y la esperanza. Al seguir viviendo, retrocedemos ante la conciencia que provoca el horror.

De todo lo que Johnson escribió sobre Shakespeare, el momento más sutil es cuando comenta el increíble monólogo del Duque «Ser puro para la muerte», del acto 3, escena 1 de *Medida por medida*: «En ti no hay juventud, ni senectud; / pero, como en una siesta, / sueñas con ambas». Johnson comenta:

> Es algo de una imaginación exquisita. Cuando somos jóvenes ocupamos nuestro tiempo en trazar planes para los años posteriores, y se nos pasan por alto las gratificaciones que tenemos ante nosotros; cuando somos ancianos pasamos la languidez de la edad en el recuerdo de nuestros placeres o hechos juveniles; de modo que nuestra vida, que nunca hemos ocupado plenamente con el momento presente, se parece a los sueños de la siesta, cuando los sucesos de la mañana se entremezclan con los planes para la tarde.

Lo que Johnson observa es que la exquisita imaginación de Shakespeare revela nuestra total incapacidad para vivir el momento presente; o trazamos proyectos o recordamos. Lo que Johnson se niega a decir, pero está implícito, es que renunciamos al presente porque debemos morir en un momento presente. El horror a la aniquilación es el motivo de la metáfora; lo que Nietzsche denominaba «el deseo de ser diferente, el deseo de estar en otra parte» viene activado por un rechazo a aceptar la muerte. Y el deseo que siente el corazón de distinguirse, alcanzando la eminencia literaria, por ejemplo, según Johnson obedece al mismo impulso: eludir la conciencia que se reduce a vértigo ante la idea de la cesación de ser.

Bate, en el más sutil análisis de Johnson que conozco, subrayaba que ningún otro escritor está tan obsesionado con la idea

de que la mente es una *actividad*, una actividad que se entregará a la destrucción del yo o de los demás a no ser que se la encamine al trabajo. Johnson revela que el ansia del corazón por sobrevivir, transformada en un arco iris de formas, es el impulso desidealizado por conseguir la canonización literaria. El pesimismo de Johnson, que ofendía a Hazlitt por antinatural, podría denominarse un empirismo negativo, en oposición al naturalismo positivo de Hazlitt. Ambos críticos elogiaban a Falstaff como la más perfecta representación en Shakespeare del espíritu cómico, pero la mayor necesidad de Johnson del alivio que proporcionaba el humor le llevó a una asombrosa identificación con Falstaff, totalmente en contra de su voluntad moral. Hazlitt disfruta enormemente con Falstaff, como debería ocurrirnos a todos nosotros; Johnson, igual que los moralistas de poca monta que ha habido hasta el presente, lo desaprueba, pero no se le puede resistir.

Aunque moralmente inhibido, Johnson se extasía tanto con Falstaff que tiene que acabar reprimiéndose:

> Pero, Falstaff, inimitado, inimitable, ¿cómo te describiré? Eres una amalgama de sensatez y vicio; de sensatez que puede ser admirada pero no estimada, de vicio que puede despreciarse, pero que cuesta detestar. Falstaff es un personaje cargado de defectos, y de aquellos defectos que naturalmente producen desprecio. Es ladrón, glotón, cobarde, fanfarrón, siempre dispuesto a engañar al débil y a saquear al pobre; a aterrorizar al timorato e insultar al indefenso. Al mismo tiempo obsequioso y pérfido, se mofa en su ausencia de aquellos a quienes halaga para vivir. Su trato con el Príncipe se reduce a servirle de agente del vicio, pero está tan orgulloso de ese trato que no sólo se muestra arrogante y altivo con la gente corriente, sino que se da aires ante el Duque de Lancaster. Sin embargo, este hombre tan corrupto, tan despreciable, se le hace necesario al Príncipe, que le desprecia, a causa de la más agradable de todas las cualidades, la alegría perpetua, y una infalible capacidad de mover a la carcajada, a la que se entrega con toda libertad, pues su ingenio no es de tipo excelso o ambicioso, sino que consiste en fáciles salidas y superficiales agudezas, que divierten pero no despiertan envidia. Debe observarse que no está manchado con crímenes atroces ni sanguinarios, de modo que su licenciosidad no es ofensiva, sino que puede soportarse por su hilaridad.
>
> La moraleja que hay que extraer de esta representación es que ningún hombre es tan peligroso como el que, con una voluntad de corromper, posee el don de

> agradar; y que ni ingenio ni honestidad deberían considerarse a salvo con tal compañero cuando ven a Enrique seducido por Falstaff.

Como fanático falstaffiano, disiento enormemente de sus palabras, y prefiero al contemporáneo de Johnson, Maurice Morgann, quien en *Un ensayo sobre el personaje dramático de Sir John Falstaff* (1777) reivindicaba al mejor personaje cómico de toda la literatura. La reacción de Johnson ante Morgann, según Boswell, fue murmurar que lo siguiente que haría Morgann sería demostrar la virtud moral de Yago. Sin embargo, uno perdona a Johnson por su conmovedora observación de que Faslstaff manifiesta «la más agradable de todas las cualidades, la alegría perpetua».

Johnson necesitaba constante y perentoriamente esa cualidad, y sus referencias a Falstaff, en conversaciones y escritos, fueron frecuentes. Le gustaba caracterizarse a sí mismo como Falstaff, anciano pero jovial, con una indomable vitalidad, aunque gradualmente ensombrecida por la inminente pérdida. Los textos de Johnson rebosan vitalidad, al igual que su propia figura, dentro y fuera de Boswell. Si seguiremos compartiendo o no esa fuerza vital es algo que no puedo profetizar. Si los valores canónicos se destierran completamente del estudio de la literatura, ¿tendrá Johnson un público?

Si no surgen más generaciones de lectores corrientes, libres de trivialidades ideológicas, Johnson desaparecerá, junto con todo lo que es canónico. La sabiduría no muere tan fácilmente, sin embargo. Si la crítica expira en las universidades y facultades, residirá en otros lugares, puesto que es la versión moderna de la literatura sapiencial. No puedo soportar ponerme elegíaco con el Dr. Johnson, mi héroe desde que era un muchacho, así que cierro este capítulo cediéndole la última palabra, de su «Prefacio a Shakespeare», a fin de que podamos oír de nuevo al crítico más eminente hablando del más grande de los poetas:

> La irregular combinación de imaginativas invenciones puede satisfacer durante un rato, por esa novedad a cuya búsqueda nos envía a todos la común

saciedad de la vida; pero los placeres del súbito asombro pronto se agotan, y la mente sólo puede reposar en el fiel de la verdad.

9. «FAUSTO. SEGUNDA PARTE», DE GOETHE: EL POEMA CONTRACANÓNICO

De todos los grandes escritores de Occidente, Goethe parece el menos próximo a nuestra sensibilidad. Sospecho que esta distancia tiene poco que ver con lo mal que su poesía resiste la traducción al inglés. Hölderlin tampoco resiste bien la traducción, pero a casi todos nos resulta más atractivo que Goethe. Un poeta y un escritor sapiencial que en su idioma es equivalente a Dante puede superar una inadecuada traducción, pero no los cambios acaecidos en la vida y en la literatura que convierten el núcleo de su pensamiento en algo tan remoto que nos parece arcaico. Goethe ya no es nuestro ancestro, como sí lo fue de Emerson y Carlyle. Su sabiduría permanece, pero parece proceder de un sistema solar distinto del nuestro.

Goethe no tenía ningún precursor poético en alemán que pudiera comparársele; Hölderlin es posterior a él, y desde entonces no tiene rival, ni siquiera Heine, Mörike, Stefan George, Rilke, Hofmannsthal o los asombrosos Trakl y Celan. Pero aunque sigue siendo el verdadero inicio de la literatura de imaginación en alemán, Goethe es, desde una perspectiva occidental, más un fin que un principio. Ernst Robert Curtius, para mí el más eminente de los críticos literarios alemanes modernos, ha observado que la literatura europea formaba una tradición continuada desde Homero hasta Goethe. Quien dio un paso más allá fue Wordsworth, que inauguró la poesía moderna y también la línea de introspección que parte de Ruskin, pasa por

Proust y acaba en Beckett, hasta hace poco el escritor vivo más importante. Goethe vivió entre 1749 y 1832, mientras que Wordsworth lo hizo entre 1770 y 1850, lo que convierte al romántico inglés en un contemporáneo más joven del sabio alemán. Pero los poetas ingleses y norteamericanos siguen reescribiendo involuntariamente a Wordsworth, y no se puede decir que Goethe ejerza una influencia vital sobre la poesía alemana actual.

Sin embargo, también hay que decir que el hecho de que Goethe nos resulte tan remoto es parte del valor que tiene para nosotros, especialmente en una época en que los pensadores franceses han proclamado la muerte del autor y la hegemonía de los textos. Todo texto de Goethe, por divergente que sea de los demás, lleva la marca de su personalidad única y arrolladora, que no puede eludirse ni deconstruirse. Leer a Goethe es comprender una vez más que la muerte del autor no es más que un tropo galo tardío. El demonio o demonios de Goethe —pues parece que manejó tantos como quiso— está siempre presente en su obra, alimentando la paradoja de que la poesía y la prosa son, al mismo tiempo, ejemplos de un *ethos* clásico y casi universal y de un *pathos* romántico e intensamente personal. El *logos*, o en términos aristotelianos el *dinoia* (contenido del pensamiento), de la obra de Goethe es el único aspecto vulnerable, puesto que la excéntrica Ciencia o Naturaleza goethiana se nos aparece hoy en día como una inadecuada conceptualización de su formidable aprehensión demoníaca de la realidad. Eso poco importa, pues la fuerza y sabiduría literaria de Goethe sobreviven a la evaporación de sus racionalizaciones.

Curtius señala certeramente que «El predominio de la luz sobre la oscuridad es la condición que mejor encaja con Goethe», y nos recuerda que la palabra de Goethe para su estado es *heiter*, no tanto «gozoso» como el equivalente del latin *serenus*, un cielo sin nubes, ya sea día o noche. Igual que Shelley después

de él, Goethe encontró su emblema personal en el lucero del alba, pero no por ese instante exquisito en que se desvanece en el alba, como en el caso de Shelley. El sereno Goethe es ahora una carga temperamental para nosotros; ni nosotros ni nuestros escritores estamos tranquilos. El Fausto de Goethe vive hasta los cien años, y Goethe desea ardientemente llegar a la misma edad. Nietzsche nos enseñó la poética del dolor; sólo lo doloroso, afirmó con brillantez, podía ser verdaderamente memorable. Curtius atribuye a Goethe una poética del placer a la vieja usanza, aunque una poética de la serenidad, de cielos despejados, está aún más próxima a la concepción goethiana del mundo.

«Equivocarse en la vida es necesario para la vida», una crucial intuición de Nietzsche, forma parte de la enorme (y reconocida) deuda de Nietszche con Goethe, cuya idea de la poesía se centraba en la convicción de que la poesía era esencialmente tropo, y el tropo una especie de error creativo. Curtius, en su obra maestra *Literatura europea y Edad Media latina* (1948), reúne dos espléndidas afirmaciones de Goethe en relación con el tropo. En las «Notas y comentarios», que acompañan al *West-Östlicher Divan*, Goethe comenta la metáfora en la poesía árabe:

> al oriental todo le sugiere todo, de modo que, acostumbrado a relacionar las cosas más remotas, no vacila en derivar de una cosa su contraria mediante ligerísimos cambios en letras o sílabas. Vemos aquí que el lenguaje es ya productivo en y a partir de sí mismo, y de hecho, en la medida en que coincide con la imaginación, es poético. Así pues, si comenzáramos con los tropos primeros, necesarios y primarios, y a continuación señaláramos los más libres y osados, hasta finalmente llegar a los más audaces y arbitrarios, e incluso los inútiles, convencionales y trillados, habríamos obtenido una visión general de la poesía oriental.

No hay duda de que esto constituye una metáfora general de la poesía, donde «todo sugiere todo». En sus *Máximas y reflexiones*, Goethe dice de su verdadero precursor (el único que pudo aceptar, pues escribió en una lengua moderna distinta): «En Shakespeare abundan los tropos maravillosos que surgen de conceptos personificados y que no casan nada bien con noso-

tros, pero que en el están perfectamente en su lugar, pues en su época todo arte estaba dominado por la alegoría».

Esto refleja la desafortunada distinción de Goethe entre «alegoría, donde lo particular sólo sirve como ejemplo de lo general» y «símbolo» o «la naturaleza de la poesía; expresa algo particular, sin considerar lo general ni apuntar a ello». Pero Goethe sigue observando que Shakespeare «encuentra imágenes donde nosotros no iríamos a buscarlas, por ejemplo en el libro que todavía se considera algo sagrado». Convertir un libro en un tropo que sea casi sagrado es poco más que una alegoría en el sentido, muy poco interesante, que le da Goethe, pero es alegoría como modo verdaderamente simbólico en que todo vuelve a sugerirlo todo. La metáfora del libro abre el camino a Goethe hacia su mayor ambición como poeta, encarnar y extender la tradición literaria europea sin verse superado por sus contingencias, y sin perder la imagen de sí mismo.

Quien más luz ha arrojado sobre este aspecto de Goethe ha sido su principal heredero del siglo XX, Thomas Mann. Con cariñosa ironía (o quizá con un cariño irónico), Mann escribió una serie de extraordinarios retratos de Goethe, desde el ensayo «Goethe y Tolstói» (1922), pasando por una tríada de ensayos en los años treinta (sobre el hombre de letras, el «representante de la Edad Burguesa» y *Fausto*), hasta la novela *Lotte en Weimar* (1939), concluyendo con la «Fantasía sobre Goethe», en los años cincuenta. Dejando aparte *Lotte en Weimar*, la más extraordinaria de todas estas evocaciones goethianas es su discurso en el centenario de la muerte del poeta: «Goethe como representante de la Edad Burguesa». Para Mann, Goethe es «ese gran hombre encarnado en poeta», el profeta de la cultura alemana y del individualismo idealista, pero, por encima de todo, «ese milagro de personalidad», y el «hombre divino» de Carlyle. Como Hombre Representativo burgués, el propio Goethe habla de «un libre comercio de ideas y sentimientos», que

Mann interpreta como «una transferencia característica de los principios de la economía liberal a la vida intelectual».

Mann subraya que la serenidad de Goethe fue, más que un don natural, un logro estético. En su tardía «Fantasía sobre Goethe», Mann elogia a Goethe por su «espléndido narcisismo, una satisfacción con el propio yo demasiado seria y demasiado preocupada hasta el final por la perfección, la iluminación y el destilado de su don personal como para poder aplicarle una palabra tan mezquina como "vanidad"». El atractivo de dicha caracterización es que Mann se describe a él mismo y a Goethe, tanto aquí como en el espléndido artículo de 1936 titulado «Freud y el futuro»:

> La *imitatio* de Goethe, con sus fases de Werther y Wilhelm Meister, con su *Fausto* y su *Divan* cuando era un anciano, todavía son capaces de conformar y moldear míticamente la vida de un artista (surgiendo de su inconsciente, y sin embargo jugando con él, a la manera del artista) en una conciencia sonriente, infantil y profunda.

La *imitatio* de Mann, tomando como modelo a Goethe, nos da a Tonio Kröger como su Werther, a Hans Castorp como Wilhelm Meister, el *Doctor Faustus* para *Fausto*, y *Felix Krull* para el *Divan*. En las observaciones de Mann encontramos ecos premeditados de las de Goethe: «incluso los modelos perfectos poseen un efecto perturbador en el hecho de que nos llevan a saltarnos fases necesarias de nuestro *Bildung*, con el resultado, para la mayor parte, de que somos llevados lejos de la verdad, hacia errores sin límite». Mann cita, en diversas ocasiones, la cruel y capital pregunta de Goethe, pronunciada en su senectud: «¿Vive un hombre cuando otros también viven?». Implícitos en esa cuestión están dos soberbios aforismos de Goethe que forman, entre ambos, una dialéctica de la creación tardía: «Sólo apropiándonos de las riquezas de los demás conseguimos alumbrar algo grande», y «¡Qué podemos considerar verdaderamente propio, si no es la energía, la fuerza, la voluntad!».

El Goethe de E. R. Curtius es el más perfecto y definitivo representante de la cultura literaria que va de Homero a Dante pasando por Virgilio, y que alcanza una posterior sublimidad en Shakespeare, Cervantes, Milton y Racine. Sólo un escritor de la fuerza demoníaca de Goethe pudo haber encarnado el resumen de una cultura sin aceptar la perfección de la muerte. Lo que ahora nos parece más enigmático es que Goethe, a pesar de su vitalidad y sabiduría, se nos muestra, en su poesía lírica de más fuerza, con una conciencia demasiado indivisa como para que creamos que podemos descubrirnos a través de esa poesía, palpablemente tan intensa como la de Wordsworth, aunque infinitamente menos conmovedora. Las *Trilogies der Leidenschaft*, o «Trilogías de Pasión», a pesar de su extraordinaria intensidad retórica, no son poemas que estén en el centro de nuestro ser, como las odas «Tintern Abbey» y los «Indicios». No se puede decir que el *Preludio* sea una poesía de mayor altura que *Fausto*, aunque parece con mucho la obra más normativa. El gran enigma estético de Goethe no son sus logros líricos y narrativos, ambos incuestionables, sino *Fausto*, el más grotesco e inasimilable de todos los poemas importantes de la literatura occidental en forma dramática.

Erich Heller escribe con mucha agudeza: «¿Cuál es el pecado de Fausto? El desasosiego del espíritu. ¿Cuál es la salvación de Fausto? El desasosiego del espíritu». Se trata o bien de una confusión goethiana o de la versión personal de Goethe de la idea gnóstica de salvación a través del pecado; parece justo llamarlo confusión. Heller lo considera más bien una especie de ilícita ambigüedad:

> Lo que él no pudo escribir fue la tragedia del *espíritu* humano. Es en este punto donde la tragedia de Fausto fracasa y se vuelve ilegítimamente ambigua, pues para Goethe, tras considerar todos los aspectos, no existe ningún espíritu específicamente humano. En esencia coincide con el espíritu de la naturaleza.

Hermann Weigand, aunque concede que «la salvación de Fausto es un asunto bastante poco ortodoxo», atribuye la re-

dención herética a la «lucha incesante por expandir su personalidad» del héroe, que ciertamente fue el afán personal de Goethe. Pero me temo que Heller acierta, y Fausto no tiene personalidad ni un espíritu específicamente humano, que es una de las dificultades que encontramos en el poema. Nada en Goethe es más homérico (o una parodia más grotesca de Homero) que la ausencia de cualquier idea de espíritu humano, aparte de las fuerzas e impulsos de la naturaleza. Fausto, igual que los héroes homéricos, es un campo de batalla donde chocan fuerzas enfrentadas. Ésta es su mayor diferencia con Hamlet, que se halla en la tradición bíblica del espíritu humano. Fausto era incapaz de decir, con Hamlet, que en su corazón había una especie de lucha. Por contra, su corazón, su mente y sus percepciones están estrictamente divididas entre sí, y él es el escenario más o menos arbitrario donde colisionan.

Goethe, sin embargo, no está escribiendo una epopeya homérica, sino la tragedia alemana, aunque «tragedia» tenga un significado un tanto peculiar aplicado a *Fausto*. Heller dice que la tragedia de Fausto consiste en que el protagonista no está capacitado para la tragedia. ¿Es el Aquiles de Homero un héroe trágico? Bruno Snell, E. R. Dodds y Hans Fraenkel nos muestran que incluso Aquiles, el mejor de los aqueos, es esencialmente infantil, pues no hay integración de su intelecto, sus emociones y las impresiones sensoriales. En el propio Goethe hay una cualidad homérica positiva, pero Fausto sólo parece homérico en el hecho de ser infantil. Edipo y Hamlet maduran en sus tragedias; en comparación, Fausto es un bebé.

Pero es algo que apenas se puede considerar un defecto estético. Se añade a esa singular extrañeza que convierte a *Fausto* en la más grotesca obra maestra de la poesía occidental, el remate de la tradición clásica en lo que podría denominarse una enorme sátira cosmológica. La *Primera parte* es bastante alocada, pero la *Segunda parte* hace que Browning y Yeats parezcan sosos y

Joyce el escritor más claro del mundo. Fue una suerte para Goethe que Shakespeare fuera inglés, pues la distancia lingüística le permitió asimilar e imitar a Shakespeare sin que le paralizara ninguna ansiedad. *Fausto* no puede considerarse una tragedia verdaderamente shakespeariana, aunque parodia a Shakespeare de un modo casi incesante.

Benjamin Bennett considera que el proyecto del poema es ni más ni menos que «la regeneración del lenguaje», que yo podría reducir a «un intento de regenerar el alemán del mismo modo que Shakespeare regeneró el inglés». Bennett considera que la curiosa ausencia de género en *Fausto* es una «antipoética» que busca purgar la ironía del lenguaje poético y restaurar una especie de *pathos* visionario. Con un inmenso (y deliberado) irrealismo crítico, Bennett proclama que la extensión de *Fausto* es «infinita, en el sentido de que es tan largo como uno desee». A veces, al leer *Fausto,* desearía que el poema y yo pudiéramos seguir una estricta dieta, aunque lo apuntado por Bennett sigue siendo sugerente.

La cuestión crítica imposible es: ¿Puede definirse el logro estético —su alcance y límites— del *Fausto* de Goethe? Quizá Bennett haya respondido a la cuestión del alcance, pero no se puede eludir el asunto de los límites, especialmente en una época y en un país en que Fausto parece una misteriosa redundancia, un elefante blanco y cubierto de nieve en medio de la tradición poética fundamental. Como ya he dicho, leemos el *Preludio* de Wordsworth o incluso las epopeyas de Blake con mejor disposición que *Fausto*. ¿Nos desconciertan la aparente serenidad y las sórdidas intensidades de *Fausto*? ¿O es que somos incapaces de ubicarnos en el escenario universal de *Fausto,* de modo que nos preguntarnos qué está pasando y por qué deberíamos vernos implicados?

Discutir la grandeza de *Fausto* basándose en su variedad lírica y su fuerza retórica, o incluso en su inventiva mitológica, ya

no parece suficiente. Casi preferimos, entre las obras de Goethe, las *Elegías romanas,* el *West-Östlicher Divan,* y a veces incluso los *Epigramas venecianos* antes que *Fausto*. He oído el despiadado comentario de que *Fausto* es para Goethe lo que *Así habló Zaratustra* es para Nietzsche (y para todos los nietzscheanos): un espléndido desastre. Es cierto que un resumen de *Fausto* es tan indigestible como un resumen de *Zaratustra*. Leer *Fausto* atentamente es otro asunto. Se convierte en un banquete de los sentidos, aunque las viandas poco saludables abunden en demasía. Como pesadilla sexual o fantasía erótica no tiene rival, y uno comprende por qué el escandalizado Coleridge se negó a traducir el poema. Es ciertamente una obra acerca de qué, si algo, puede satisfacernos, y Goethe encuentra miles de formas de mostrarnos que la sexualidad por sí sola no puede hacerlo. De un modo aún más obsesivo, *Fausto* nos enseña que, sin una sexualidad activa, absolutamente nada puede satisfacernos.

De un modo muy útil, Bennett nos recuerda que el peculiar arte de *Fausto* es que el poema sistemáticamente anula todas las perspectivas desde las que desearíamos verlo. El perspectivismo sólo se bloquea mediante la ambigüedad deliberada, de la que Goethe parece haber inventado unos setenta y siete tipos. El Goethe de Nietzsche encarna a Dioniso más que a Apolo, al igual que el Goethe de Freud encarna a Eros, no a Tánatos. El único dios o diosecillo de *Fausto* me parece el propio Goethe, pues este extraordinario poeta no era ni cristiano ni epicúreo, ni platónico ni empirista. Quizá el Espíritu de la Naturaleza y no Mefistófeles habla en nombre de Goethe, pero los Espíritus de Goethe nos aburren o irritan, de modo que la figura convincente de *Fausto* tiene que ser Mefistófeles, atinadamente saludado por Erich Heller como el legítimo precursor de la visión del vacío nihilista de Nietzsche. Heller considera que Nietzsche, después de todo, fue un personaje fáustico; pero eso es eludir las propias ironías de Nietzsche.

No conozco poesía más sorprendente que las grotescas y sublimemente absurdas frases finales del heroicamente ridículo Mefistófeles mientras combate en una solitaria acción de retaguardia contra las riadas celestiales de rosas flotantes y nalgas angélicas que le impiden arrebatar el alma que Fausto le ha prometido. ¿Qué podemos pensar de esa escena increíblemente escandalosa? Directamente, Fausto grita: «Ahora gozo de mi hora inefable», y a continuación se hunde y desaparece, y lo que sigue está más allá y por debajo de la crítica literaria. Nos abruma una sensación de farsa vulgar, que casi roza una horrenda sensiblería, mientras Mefistófeles conduce sus cobardes legiones de obesos diablos con cuernos cortos y rectos, y diablos delgados de cuernos largos y retorcidos, sólo para verlos huir cuando aparece la deliciosa bandada de niños ángeles. Entregándose a la desmedida lujuria que siente por esos hechiceros, Mefistófeles todavía combate valerosamente, hasta que de pronto, de manera hilarante, se compara con Job y acaba reconociendo la derrota, ganándose nuestro triste afecto al confesar su lujuria humana, demasiado humana.

«Pobre diablo», pensamos, y también «un diablo duro de pelar», que atinadamente se acusa a sí mismo. Hay algo crucial en el logro perpetuamente sorprendente de Goethe: Fausto no posee espíritu humano ni personalidad, pero Mefistófeles sí, y de un modo encantador. Cuando escribió la parte de Mefistófeles, Goethe era un verdadero poeta, y del partido del Diablo a sabiendas, pues Goethe parece haberlo sabido todo.

Aunque Fausto es más una ópera que una obra de teatro, todavía se representa en Alemania. Nunca la he visto escenificada, y prefiero que sea así, a menos que un director de talento la monte con todos los recursos del cine. *Fausto. Segunda parte* es ya una película de pesadilla, que uno dirige en su propia cabeza incluso cuando lucha con lo extraño del texto. Aunque la *Primera parte* es ciertamente curiosa, es la *Segunda parte* lo que

constituye la obra de la literatura occidental más rara y, aun con todo, canónica.

Goethe comenzó a redactar lo que acabó siendo *Fausto* en 1772, cuando tenía veintitrés años, y lo acabó sesenta años más tarde, justo antes de morir, en 1832. Un drama poético compuesto durante seis décadas está condenado a ser un monstruo, y Goethe puso todo su empeño en que la *Segunda parte* fuera lo más monstruosa posible. Sus críticos han debatido enormemente la supuesta «unidad» de la obra, y casi encuentran la *Segunda parte* al menos implícita en la *Primera parte*. Aparte de unos pocos vínculos mecánicos, lo único que los dos *Faustos* tienen en común es el propio Fausto y el Diablo cómico, Mefistófeles, que no es una figura muy satánica si la comparamos con el Satán de la tradición popular o con el héroe-villano de Milton de *El paraíso perdido*. Como Fausto no tiene personalidad y Mefistófeles no tiene una sola, dan poca continuidad a las dos partes del drama.

Esto poco importa, pues el poeta de la *Segunda parte* se alegró de ser lo más enigmático posible. Aclamado como un mesías literario casi desde el principio de su carrera, Goethe evitó hábilmente malograrse convirtiéndose en un experimentador sin tregua, y *Fausto. Segunda parte* puede que fuera más un experimento que un poema. Las ediciones de *Fausto* a menudo presentan una tabla analítica de fechas de composición y formas poéticas que me recuerda los gráficos dedicados al Pentateuco en las obras de estudios bíblicos, sólo que Goethe era al mismo tiempo Yahvista, Eloísta, Deuteronomista, Escritor Sacerdotal y gran Redactor. Al igual que las obras de Shakespeare, *La divina comedia* de Dante y el *Don Quijote* de Cervantes, Fausto es otra escritura laica, un enorme libro de una ambición absoluta. Contrariamente a Shakespeare y Cervantes —cuyos intereses no eran cosmológicos—, y al igual que Dante y Milton —aunque los parodie—, Goethe aspira a una visión to-

tal. Aunque hablando de Goethe debemos utilizar el plural: visiones. La mezcla de mitologías, historias, teorías e imágenes de poetas anteriores que aparece en la *Segunda parte* ni siquiera puede calificarse de «ecléctica». Sea lo que sea, Goethe lo utilizará, porque todo puede convertirse en «fragmentos de una gran confesión», las obras literarias de Goethe, *Fausto* en particular.

Shakespeare, a quien Goethe, de una manera cordial (y realista) colocaba por encima de sí mismo, no es una influencia tan dominante en la *Segunda parte* como en la *Primera*, lo que sin duda contribuye a explicar la abundancia de personajes, relatos y formas clásicas que recorren la *Segunda parte*. La apertura de Goethe a los antiguos es en parte un movimiento de defensa contra Shakespeare, aunque como sistema de esquivar a Shakespeare no tiene éxito. ¿Cómo iba a tenerlo? El crucial pronunciamiento goethiano sobre Shakespeare se halla en el artículo de 1815 «Schäkespear und kein Endel», traducido por Randolph S. Bourne bajo el título de «Shakespeare ad Infinitum». A pesar de su persistente ambivalencia respecto del más grande de los escritores, la sensibilidad estética de Goethe triunfa sobre su propia vulnerabilidad:

> Quizá nadie ha mostrado mejor que él la relación entre Necesidad y Voluntad en el carácter individual. La persona, considerada como carácter, se halla sometida a una cierta necesidad; está constreñida, destinada a una línea de acción concreta; pero como ser humano posee una voluntad, que no tiene límites y es universal en sus exigencias. De este modo surge un conflicto interior, y Shakespeare es superior a todos los demás escritores en la importancia que le otorga a este conflicto. Pero también puede surgir un conflicto exterior, y, a través de él, al individuo puede despertársele tal apetito que una insuficiente voluntad alcance, a través de las circunstancias, el nivel de una necesidad inaplazable. A estos motivos me he referido anteriormente en el caso de Hamlet.

La interpretación que de Hamlet hace Goethe se expone en *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796), donde Wilhelm nos comunica su famosa pero absurdamente desencaminada

idealización del personaje más completo de Shakespeare. ¿Podemos reconocer a Hamlet en sus palabras?

> Un alma pura, noble, altamente moral, pero sin la fuerza física que hace a los héroes, ríndese bajo un peso que no puede llevar a cuestas ni rechazar tampoco. Pídenle lo imposible; no lo imposible en sí, sino lo para él imposible. Por más que se mueva, vaya de acá para allá, se acongoje, avance o retroceda, siempre se lo recuerdan o siempre se acuerda él, y a lo último viene a perder, poco más o menos, de vista su objeto, sin nunca más volver a sentir alegría. [Traducción de Rafael Cansinos Assens].

Uno no sabe muy bien qué obra Goethe / Wilhelm Meister ha estado leyendo; desde luego no la tragedia de Shakespeare, en la que Hamlet involuntariamente mata a Polonio, envía alegremente a Rosencratz y Guildenstern a la muerte, y mantiene hacia Ofelia una actitud tan brutal y obscena que resulta imperdonable. Sin embargo, la mayor crueldad que podemos cometer con el Fausto de Goethe —ya sea en la *Primera parte* o en la *Segunda parte*— es compararlo con *Hamlet*, o con cualquiera de las obras mayores de Shakespeare. El Príncipe de Dinamarca es un personaje dramático cuya personalidad es universalmente irresistible y misteriosamente inmensa. Hamlet es la única *conciencia de autor* entre los personajes ficticios, con lo cual no quiero decir que Hamlet sea la representación del propio Shakespeare. Hamlet es un milagro de interioridad; Shakespeare encontró maneras de sugerir una riqueza psicológica que nos confunde, hasta que comenzamos a querer escuchar a Hamlet hablando sobre todos los asuntos del cosmos que nos desconciertan. Aunque la obra es bastante larga, el fascinado lector (más que el espectador) quiere que dure más; deseamos oír todas las observaciones de Hamlet posibles.

Con un listón tan imposible de alcanzar, el Fausto de Goethe, e incluso su Mefistófeles, apenas parecen personajes. Goethe, cauteloso cuando de desafiar a Shakespeare se trataba, se volvió hacia el drama barroco del Siglo de Oro español, hacia Calderón en particular, a la hora de encontrar un modelo que le sirviera de rival. En las grandes obras de Calderón, al igual

que en el *Fausto*, los protagonistas se mueven y tienen existencia en un indeterminado ámbito entre el personaje y la idea; son metáforas sostenidas de un complejo de preocupaciones temáticas. Esto funciona maravillosamente en los casos de Calderón y Lope de Vega, pero Goethe quería poder alternar las dos maneras de oponer personalidades y metáforas temáticas, y se tornó la libertad de abandonar el modelo calderoniano y regresar al cosmos shakespeariano siempre que le viniera en gana.

Maestro del capricho, Goethe a menudo se sale con la suya, pero no siempre; y su drama cosmológico sufre siempre que se evoca a Shakespeare. El lector experimenta extrañeza ante el hecho de que esa extensa obra, en particular su estrafalaria *Segunda parte*, esté verdaderamente «saturada de vida», como dijo el anciano Gide, excepto por lo que se refiere a su supuesto héroe trágico. Las desquiciadas mitologías y las interminables maquinaciones de Mefistófeles pululan a nuestro alrededor, siempre vivas, pero Fausto resulta pasivo, soso, prolijo o simplemente está dormido. El problema no es que Goethe y sus múltiples yoes aparezcan en demasía en este aventurero renacentista trasmutado en alemán, sino que la figura principal resulta muy poco mesiánica. La exuberancia de Goethe se derrama sobre los maravillosos monstruos de la *Segunda parte*, pero no sobre el propio Fausto. No puede ser accidental, y sin embargo resulta una desgracia estética. Resulta evidente que Goethe estaba tan tercamente decidido a no permitir que le confundieran con Fausto que se olvidó de su fuerza más intensa, casi sobrenatural, consistente en la inconmensurable naturaleza de su propia personalidad. Un problema parecido ocurre con *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (un título de Carlyle para la mejor de las ficciones en prosa de Goethe), donde todos los personajes me parecen fascinantes, a excepción del estirado Wilhelm Meister.

El propio Goethe se encontraba tan fascinante —igual que fascinaba a todos aquellos que le conocían— que ningún personaje que creara podía estar a la altura de su creador. Shakespeare apenas sentía interés por sí mismo, y era evidentemente bastante soso en comparación con Christopher Marlowe y Ben Jonson, o incluso comparado con figuras menores como George Chapman o John Marston. El enigma y la gloria de las obras de Goethe, y en especial de *Fausto. Segunda parte*, reside en la manera en que la escritura se ve totalmente inundada por la seductora personalidad del poeta, de modo que lo que más valoramos es al propio poeta, y no sus representaciones. Lo que sucede con Byron sucede a mayor escala con Goethe, como el astuto autor de *Fausto* ciertamente comprendió.

No abundan los personajes carismáticos que se convierten en grandes escritores; Goethe es el mayor ejemplo de toda la literatura occidental. Lo que a él más le importaba era su personalidad; él es a los escritores lo que Hamlet a los personajes literarios. Su biógrafo definitivo, Nicholas Boyle, comienza su primer volumen de *Goethe: el poeta y su época* (1991) con una afirmación indiscutible: «Hay más que saber, o, si se quiere, es probable que haya más que saber acerca de Goethe que acerca de ningún otro ser humano». Ni siquiera a Napoleón, contemporáneo de Goethe, se le puede aplicar esa frase, ni tampoco a Byron, a Oscar Wilde ni a ninguna otra lumbrera estética. De Shakespeare no sabemos casi nada que resulte de interés, y todo parece indicar que no hay mucho que saber, aunque todo lo contrario ocurra con sus obras. Acerca de Goethe, Boyle parece saberlo todo, y todo parece tener importancia.

Tanto Nietzsche como Curtius observaron, de manera distinta, que Goethe es en sí mismo toda una cultura, la cultura del humanismo literario en la larga tradición que va de Dante a *Fausto. Segunda parte*, la culminación canónica de la Edad Aristocrática de Vico. En la memoria de Goethe, los clásicos de la

Edad Teológica —Homero, las tragedias atenienses, la Biblia— se suman al acervo de Dante, Shakespeare, Calderón y Milton, y lo que surge de este cruce es una cultura que, en la época y el país de Goethe, le pertenecía sólo a él. Desde entonces, esa amalgama no ha vuelto a florecer en ningún otro poeta. Como al parecer él mismo comprendió, Goethe es un final y no un nuevo principio. De su estela surgirían sabios durante casi un siglo después de su muerte, pero él murió con ellos, y hoy en día pervive no en ningún poeta de nuestra época, sino sólo en los muertos y en los estudiosos que se deleitan con los muertos.

El enigma de Goethe reside en el misterio de su personalidad, cuya aureola sobrevivió a la Edad Democrática, sólo para desvanecerse por fin en nuestro Caos. Thomas Mann es el último gran escritor que surge de Goethe, y, tristemente, Mann también está bastante olvidado, pues, al igual que su maestro Goethe, se ve relegado a las sombras, aunque no para siempre. La ironía humanista no está muy de moda en los inicios de esta década de 1990, y no es probable que gane aceptación en lo que serán los apocalípticos presagios de finales de los noventa. Goethe, que nunca fue cristiano, se encontró aclamado como un mesías siendo todavía joven, y combatió su propia deificación con formidable ironía. El único teísta de *Fausto. Segunda parte* es Mefistófeles; el propio Fausto prefigura a Nietzsche al instarnos a pensar en la tierra en lugar de en una autoridad trascendental.

Shakespeare se convirtió en un dios mortal para Victor Hugo y muchos otros después de el (yo incluido), y Goethe tuvo la satisfacción —aunque no absoluta— de alcanzar el estatus de ser divino entre su propia generación de estetas alemanes. Pero el inmenso contraste entre Shakespeare y Goethe sigue siendo lo que podríamos denominar el carisma de la palabra y del escritor. Sus contemporáneos, casi de modo universal (la única excepción que se me ocurre es el aforista Lichtenberg), encon-

traron en Goethe un prodigio de la naturaleza y una luminosidad que parecía sobrepasar la simple naturaleza. Goethe, sin embargo, declinó ser un profeta, por no hablar de un dios, y le gustaba referirse a sí mismo como un *Weltmensch*, un niño de este mundo. Iconoclasta total, Goethe hereda todo lo más extravagante y personal de la cultura estética occidental, aunque hoy en día parezcamos comprender poco este hecho. Su soberbio egocentrismo es el modelo para lo que Emerson iba a convertir en la religión norteamericana de la seguridad en uno mismo, y en un sentido complejo pero muy real los Estados Unidos de nuestra época son más goethianos (sin saberlo) que la moderna Alemania. En el núcleo de la intensidad carismática espiritual de Goethe se halla un desasosegado amor propio, y Fausto es un poema religioso en la medida en que se trata del drama épico de un yo que no conoce límites.

La religión del yo no tiene monumento más sublime que *Fausto. Segunda parte*. La *Primera parte* es un extraordinario poema, pero sólo un pálido anticipo de lo que se nos avecina en la segunda. Los orígenes de la figura de Fausto se remontan hasta Simón el Mago de Samaria, considerado el fundador de la herejía gnóstica, que cuando fue a Roma tomó el nombre de Fausto, «el favorecido». Al principio de su carrera, bastante lúcida, Simón descubrió a una prostituta en Tiro, Elena, a la que proclamó el Pensamiento Caído de Dios, y de quien dijo que había sido Elena de Troya en una de sus anteriores encarnaciones. Este escándalo herético es el origen más remoto de la leyenda de Fausto, que se asoció a un Georg o Johann Fausto que existió en la realidad, un astrólogo y timador errante de principios del siglo XVI que murió aproximadamente en 1540.

El primitivo Fausto (1587), uno de esos libros de coplas que se vendían por las calles, contiene los hechos básicos explotados por Christopher Marlowe en *El Doctor Fausto* (1593), y luego por Goethe, entre muchos otros. Las dos versiones, la popu-

lar y la poética, de la historia de Fausto mostraban una temprana inclinación a relacionarle con el libertino Don Juan. Las dos leyendas poseen afinidades bien claras: los dos héroes-villanos buscan un saber escondido, ya sea relacionado con las ciencias ocultas o con lo sexual; ambos pasan de un delirio erótico a otro distinto; ambos evolucionan a través del deseo y el exceso hacia la condenación. Byron, en cuanto que poeta y celebridad carismática, culmina las dos leyendas en él mismo, tal como Goethe comprendió perspicazmente. La atormentada caída de esas dos leyendas relacionadas, Fausto y Don Juan, se consuma en *Fausto. Segunda parte* cuando Euforion (Byron), el hijo de Fausto y Elena, sufre el destino de Ícaro.

La *Primera parte* nos presenta a un Don Juan tristemente insatisfactorio en la figura del protagonista, cuyo desdichado idilio con la inocente Margarita la conduce directamente a la destrucción terrenal y a una salvación celestial bastante poco convincente. Pero la máxima preocupación de Goethe era ofrecernos el más satisfactorio de todos los Faustos posibles, aunque el éxito lírico ensombrezca los logros dramáticos del Fausto goethiano. No recordamos al más grande de todos los Faustos como la representación de una persona en potencia, sino como la historia de una conciencia fundamentalmente despegada de la acción y la pasión, por mucho que aspire a ellas. La inteligencia de Goethe nunca descansaba; la de su Fausto simplemente vive en perpetuo desasosiego. Goethe fue claramente consciente de la diferencia, y asumió alegremente el riesgo estético que ello implicaba. Nadie relee Fausto —ninguna de las dos partes— porque esté obsesionado con Fausto, tal como nos ocurre a muchos con Hamlet. Releo *Fausto* para ver lo que Goethe es capaz de hacer con un protagonista tan poco goethiano. Cuando releo *Hamlet*, se trata más de ver lo que Hamlet puede hacer con Hamlet.

De nuevo volvemos a la cuestión suscitada por Erich Heller: Goethe evita la tragedia mientras que Shakespeare acapara el género para siempre, o tal como contundentemente lo resumió Heller: «Al decir que las limitaciones de Goethe tienen su origen en el alcance aparentemente ilimitado de su genio, nos referimos a su *genio,* no a su talento; por el contrario, siempre utilizó su talento para defenderse de su genio».

Sólo modificaría esa frase observando que la *Primera parte* es la defensa de Goethe contra su propio genio, pero que la mucho más sobresaliente *Segunda parte* es la defensa, más interesante, de Goethe contra el genio de los demás: las tragedias griegas, Homero, Dante, Calderón, Shakespeare y Milton. La *Segunda parte* ya no se enfrenta a la realidad del mal de la *Primera parte,* pero al lector ávido de tragedia deja de importarle, de hecho no puede importarle, pues el maremoto de mitos creados por Goethe que se abalanzan sobre nosotros exige una energía de reacción sobrenatural. La lírica no resiste la traducción, pero sí los monstruos de película, y *Fausto. Segunda parte* es la mayor película de monstruos que jamás se ha realizado. El mismo impulso que me lleva a ir a ver cada nuevo *Drácula* siempre me empuja a la relectura de la *Segunda parte,* donde Mefistófeles se convierte en el más imaginativo de todos los vampiros. Goethe, que supuestamente renuncia al deseo, permite sin embargo que Mefistófeles escriba casi toda la *Segunda parte,* con resultados poéticos soberbios.

La *Primera parte* acaba con un perfecto puchero de pecado, error y remordimiento que sólo sirve para que Fausto se ahogue en él; pero la primera escena de la *Segunda parte* barre todo eso. La deuda más profunda de Goethe con Shakespeare fue el comprender que la apoteosis puede ser dramáticamente convincente. El Hamlet del acto 5 ha superado todo lo que ha provocado en los cuatro actos anteriores, y desde la segunda escena de la *Segunda parte* en adelante Fausto se ve completamente

libre de la tragedia de Margarita. Hamlet puede declarar la intensidad de su antiguo amor por la difunta Ofelia, pero no le creemos, y Fausto ni siquiera se molesta en admitir un poco de nostalgia por su versión de Ofelia. Resulta evidente que Goethe no era adicto a los remordimientos, particularmente en materia erótica. Una mujer perdida era un poema ganado, y Margarita era ahora la *Primera parte*, igual que Elena sería la *Segunda parte*. Me estremece contemplar las lecturas feministas de Goethe, de Dante o de Yeats, puesto que, más aún que Milton, se trata de poetas que idealizaron y, por tanto, demonizaron a las mujeres. Cuando el Coro Místico concluye la *Segunda parte* salmodiando: «El eterno femenino nos muestra el camino», una mujer de ahora es probable que pregunte: «¿A qué?».

Goethe estaba siguiendo a Dante, pero ahora eso apenas puede considerarse una defensa. Si el objeto manifiesto fue Margarita o Elena, Fausto siguió siendo el sujeto y finalmente el verdadero objeto de su búsqueda, puesto que es bien sabido que Goethe sólo se buscaba a sí mismo. Al igual que Berowne en *Trabajos de amor perdidos*, Goethe buscaba en los ojos de las mujeres el fuego de Prometeo como reflejo de su propia llama creativa. Shakespeare exhibe un humor desquiciado y deliberado en este tema, pero Goethe es tan narcisista como Berowne. Uno comprende por qué la crítica feminista está más a gusto con Shakespeare; está a favor de todos los sexos y de ninguno. Goethe es tan vulnerable a la crítica feminista que los resultados podrían ser de escaso interés, a no ser que la crítica se dirija a la feminización de lo grotesco en la monstruosa mitología que está justo delante de nosotros.

El único rival contemporáneo de Goethe a la hora de elaborar mitos poéticos fue William Blake, que no tenía público y cuyas inolvidables «épicas breves» (una idea miltoniana) todavía les resultan accesibles a un pequeño número de lectores cultivados y casi obsesivos. Leí los poemas más esotéricos de

Blake cuando era niño, y publiqué extensos comentarios sobre ellos cuando aún era muy joven, por lo que me resulta natural pensar en Blake como un contraste de *Fausto. Segunda parte*. Las creaciones mitopoyéticas de Blake son sistemáticas, y están mucho más al servicio de su apocalíptica discusión con la tradición canónica. Las invenciones de Goethe son muy libres, profundamente festivas, y subsumen la tradición. Yo mismo me sorprendo al elegir *Fausto. Segunda parte* antes que *Cuatro Zoas, Milton* y *Jerusalén*.

El mismo juicio debe emitirse cuando Shelley, Keats y Byron se yuxtaponen a la *Segunda parte,* y ni Shelley ni Byron habrían discutido ese veredicto si ellos, admiradores de Goethe, hubieran sobrevivido para leer su poema más grandioso. La traducción de Shelley de la *Primera parte* sigue siendo aún la mejor en inglés, mientras que la relación Byron-Goethe es uno de los centros cruciales, sólo en parte ocultos, de la *Segunda parte*. El espíritu byroniano aparece bajo la forma del Niño Guía y del desdichado Euforion, hijo de la unión entre Fausto y Elena. Y lo que resulta más extraño aún es que lo byroniano, que para Goethe es sinónimo de demoníaco, también impregna la figura de Homúnculo, un ser dotado de mucha más vida que el Niño Guía o Euforion. Goethe y Byron nunca se conocieron, y sólo intercambiaron unos cuantos cumplidos epistolares antes de que Byron encontrara la muerte en Grecia, pero no resulta exagerado decir que Goethe sintió una suerte de enamoramiento por Byron, a quien extrañamente valoró por encima de Milton y sólo por debajo de Shakespeare. El inglés un tanto imperfecto de Goethe sin duda tuvo su influencia en tales juicios, que, sin embargo, eran corrientes en Europa durante la época romántica. A pesar de todas las aspiraciones clásicas de Goethe, *Fausto. Segunda parte* es la obra central del Romanticismo europeo, y el byronismo tuvo que hacer mutis por el foro en esta tragedia alemana que no es una tragedia.

Shakespeare y Dante, Goethe, Cervantes y Tolstói destruyen toda distinción de género en su obra. Goethe asume el riesgo de mofarse explícitamente del género, bastante a la manera de las ironías hamletianas. No se me ocurre otra obra de la eminencia de *Fausto* que de un modo tan agresivo le niegue una perspectiva clara a su lector. Quizá por eso Goethe ejerció tanta atracción sobre el perspectivizante Nietzsche, pero hace que cualquier lector (yo incluido) se sienta incómodo ante un poema que no permite, en ningún momento, que se le tome del todo en serio ni de un modo completamente irónico. Existe una cierta falta de buena fe como autor por parte de Goethe, aunque, desde otra perspectiva, dicha falta es enorme (y deliberadamente) atractiva. *Finnegans Wake*, un gran elefante blanco literario al igual que Fausto, resulta un libro muy humorístico, una vez has aprendido a leerlo, pero rebosa buena fe joyceana. *Fausto. Segunda parte* es un placer escandaloso para el lector propenso a la desmesura, pero también es una trampa, un abismo mefistofélico en el que nunca tocarás fondo.

Joyce se toma su *Finnegans Wake* con una seriedad sincera, aunque amigable; no se burla del lector ni abusa de él. De un modo igualmente ambicioso, Goethe intenta elaborar una literatura mundial y reconstruir el lenguaje, pero un tanto a expensas del lector. A pesar de ser un bardo heroico y viconiano de la Edad Caótica, Joyce es democrático en su elitismo literario, como lo fue Blake antes que él. Enfréntate a las dificultades normativas, y habrá juego limpio. Goethe, último bardo deliberado de la Edad Aristocrática, se siente muy satisfecho de abandonarnos en medio de una absoluta contradicción y confusión. Esto poco atenúa el esplendor estético de la *Segunda parte*, pero nos deja un tanto exasperados, en particular en la época presente. Quizá eso sólo signifique que, en la época del feminismo y sus ideologías aliadas, la era del hombre fáustico ya ha pasado definitivamente. Pero también puede significar que Goethe nos

reprueba por exigir a los poemas lo que éstos no tienen por qué ofrecernos. Y sin embargo la cuestión sigue vigente: ¿Qué posee la *Segunda parte,* aparte de la extravagancia de su autor y la desmedida exuberancia del lenguaje? ¿Son suficientes la magnificencia lírica y la inventina mitopoyética para sostener una fantasía tan estrafalaria y barroca que es el doble de larga que *Fausto. Primera parte*? ¿Nos engañamos al exigirle aún más al escritor que ocupa, con diferencia, el primer lugar en la literatura en alemán?

Resulta de una audacia extraordinaria el intento de Goethe de exaltar el deseo y su renuncia a él en el mismo drama poético, aun cuando tenga una extensión de 12 111 versos y tardara sesenta años en componerlo. Aunque se convirtió en un sabio nacional, Goethe carecía tanto de religión normativa como de moralidad de clase media, y tampoco le intimidaban las consideraciones sociales acerca del buen gusto. Casi todo tiene cabida en *Fausto,* en particular en la *Segunda parte*. Casi todos los lectores cultivados han leído alguna versión de la *Primera parte,* de modo que aquí sólo la comentaré en la medida en que la *Segunda parte* es continuación de la *Primera*. Como he dicho antes, las dos partes son tan distintas que de hecho constituyen dos poemas separados, pero ya que no es eso lo que pensaba Goethe, sus intenciones como autor deben prevalecer.

Una representación completa de las dos partes de *Fausto* duraría veintiuna o veintidós horas, utilizando un *Hamlet* sin cortar como modelo y multiplicándolo aproximadamente por cuatro. Ante tal perspectiva, me sumaria a los gritos de Lorca al lamentar la muerte del torero: «¡Que no quiero verla!». Goethe tenía la curiosa idea de que Shakespeare no escribió para el teatro, y sin duda el *Fausto* completo se representa mucho mejor en el Más Allá (aunque se haya hecho en Alemania). Surgiendo como lo hizo de la tormenta y la tensión (*Sturm und Drang*), la versión alemana de la Edad de la Sensibilidad inglesa, Goethe

asociaba un drama verdaderamente sublime con el teatro de la mente, lo que no significa afirmar que *Fausto* sea una obra filosófica. Por contra, este poema dramático obsesionado con el deseo sexual tiene muy poco que ver con una representación realista del amor en cualquier contexto social, a pesar del intento del eminente marxista Georg Lukacs al analizar la relación amorosa entre Fausto y Margarita. Como fantasía gigantesca, *Fausto* habita el dominio de las pulsiones freudianas, Eros y Tanatos, siendo el propio Fausto un Eros desasosegado y Mefistófeles un Tánatos desasosegadamente tranquilo.

Irrumpamos en *Fausto. Primera parte* durante la Noche de Walpurgis, prescindiendo de las primeras fases, deliciosamente laboriosas, que narran la catastrófica seducción de la pobre Margarita por parte de Fausto. La Noche de Walpurgis de Goethe, como comprenderá rápidamente cualquier lector, no debe tomarse como una diabólica orgía que celebra un *sabbath* de brujas en el monte Brocken, en la cordillera Harz. Después de todo, no se trata de un poema exactamente cristiano, y el alma de Goethe prefiere Brocken a una catedral. Igual que nosotros si comparamos la Noche de Walpurgis con la escena inmediatamente anterior, en la que Margarita (llamémosla Gretchen, como comienza a hacer Goethe a partir de ese momento) se encuentra con su Espíritu Maligno en la catedral y se desvanece ante la persecución a que la somete este vapor gaseoso enormemente cristiano, que nada tiene en común con el vívido Mefistófeles. Un mayor contraste existe todavía entre la Noche de Walpurgis y otra escena aún anterior, «Selva y cavernas», que interrumpe el cortejo de Gretchen por parte de Fausto.

Goethe comparte con Walt Whitman (¡dúo inverosímil!) la rareza de ser los dos únicos poetas importantes anteriores al siglo XX que tratan abiertamente la masturbación; Whitman la celebra, y Goethe se muestra irónico. Mefistófeles se presenta ante Fausto, en «Selva y cavernas», interrumpiendo una solitaria

ensoñación en la que Fausto encuentra «un mar de delicias que cada vez más me acerca a los dioses», e injustamente culpa a Mefistófeles de la lujuria que el estudioso siente ahora por Gretchen. La réplica del demonio es aplastante:

> ¡Una dicha! Cómo no ha de serlo el acostarse de noche en la montaña, abrazar con éxtasis el cielo y la tierra, envanecerse hasta el punto de creerse una divinidad, penetrar con la inquietud del presentimiento en los abismos de la tierra, sentir en su alma la obra entera de los seis días; gozar de algo desconocido con ardor indecible; lanzarse con fervor en pos de todo; permitir al hijo del polvo que se hunda, y terminar aquel éxtasis sublime (*Haciendo un gesto expresivo*), no me atrevo a decir cómo… [Traducción de éste y de los demás fragmentos de Felipe Ruiz Noriega].

Que se ha evitado que Fausto se entregara a la masturbación es algo indudable. Las insinuaciones de autosatisfacción recorren toda la *Primera parte* y salpican también la *Segunda*. La Noche de Walpurgis —que sigue a este rechazo de la sublimación y la subsiguiente seducción de Margarita, que después se verá atormentada por la culpa— nos resulta de un profundo alivio. El propio Fausto experimenta una intensa liberación cuando se entrega a un retozo primaveral, a una apertura al ámbito del sueño, erótico y liberador, mezclándose con la abundancia de brujas jóvenes, incluida la joven Lilith, la primera esposa de Adan. El clímax del baile-orgía que viene a continuación se halla en las visiones contradictorias de Mefistófeles y Fausto, que ven el mismo personaje, aunque el primero cree que es Medusa y el otro que es Gretchen, ahora ya una pobre víctima. El *pathos* del destino de Gretchen centrará el resto de *Fausto. Primera parte*, todo él contaminado por el *sabbath* de las brujas y su pragmática exaltación del apetito erótico. Puede que Gretchen se salve, por lo que al cielo se refiere, pero el lector huye de la escena de su agonía con Fausto y Mefistofeles, y le llena de satisfacción abandonar ese sufrimiento a lo Ofelia y adentrarse en el mundo visionario de la *Segunda parte*.

Puesto que este libro se centra en la cuestión canónica, mi interés por *Fausto. Segunda parte* se limita aquí precisamente a

eso: ¿Qué hace que un poema tan extraño resulte permanente y universal? No tengo espacio ni un conocimiento especializado para comentar toda la obra. La apuesta de Fausto con Mefistófeles es un enigma tradicional para los críticos de las dos partes del drama, aunque a mí me parece una cuestión de poca monta. La falta de personalidad de Fausto me hace indiferente al hecho de si alcanza o no momentos hermosos, de modo que dejaremos el asunto aparcado un rato. El tema de su lucha incesante también me parece de escaso interés, ya sea como estímulo a un pacto con el diablo o como supuesta salvación a causa de dicho pacto. La fuerza de la obra de Goethe no reside en estos lugares comunes ahora ya agotados, que habrían hundido a *Fausto* hace ya mucho tiempo si tuvieran tanta importancia como se ha dicho. La fuerza mitopoyética de la *Segunda Parte* se centra en invenciones muy distintas: el descenso de Fausto a las Madres y la subsiguiente visión de Elena; la génesis y vida de los Homúnculos; la Noche de Walpurgis clásica; el idilio de Fausto, Elena y Euforion; finalmente, la lucha por el alma del difunto Fausto y la descripción bastante equivoca del cielo con que concluye el poema. Producto de estas curiosas fantasías, Goethe da forma a un mito compuesto que no deja indiferente a ningún lector que posea la disposición y capacidad de fajarse con una poesía tan difícil como rapsódica.

El sublime mal gusto de Goethe regresa en el memorable episodio de las Madres, en el que la «llave» que Mefistófeles le entrega a Fausto es claramente fálica:

> MEFISTÓFELES: Toma esta llave.
>
> FAUSTO: ¿Y para qué me la das?
>
> MEFISTÓFELES: Tómala, y guárdate de despreciar su influjo.
>
> FAUSTO: ¡Oh prodigio! ¡Crece en mis manos, se inflama y veo brotar de ella numerosas chispas!
>
> MEFISTÓFELES: ¿Empiezas a comprender para lo que puede servirte? Esta llave te indicará el camino que debes seguir, ella te guiará hasta llegar al punto en que están las Madres.

Este descenso implica, evidentemente, un encuentro múltiple, sombrío, casi incestuoso, con los ancestros femeninos. Cuando Mefistófeles le dice a Fausto que allá abajo le rodearán extrañas formas, le da la siguiente orden: «Agita tu llave en el aire y procura tenerla a cierta distancia». Fausto replica entusiasta: «A medida que la aprieto siento nacer en mí nueva fuerza y animárseme el corazón». La «gran empresa» del mítico descenso es palpablemente una masturbación, heróica en su prolongación y enormemente poética en su resultado, la visión de la violación de Elena por parte de Paris. El celoso Fausto, loco de deseo por la hechicera clásica, grita que sus manos todavía sostienen la llave. Apunta con la llave a Paris hasta que toca esa aparición, y agarra a Elena. Hay una explosión orgásmica, Fausto se desmaya, y los fantasmas se disipan como humo.

Así concluye el acto 1; Benjamin Bennett demuestra que los cuatro actos restantes de la *Segunda parte* concluyen con insinuaciones progresivamente más sutiles de clímax masturbatorios. Al final del acto 2, Homúnculo lleva a cabo un suicidio onanista a los pies de Galatea. Euforion acaba el acto 4 lanzándose al vacío con feroz intensidad erótica, al tiempo que rechaza el consuelo femenino. La sátira a que Goethe somete al cristianismo aparece al final de los actos 4 y 5, con claras insinuaciones de que todavía nos hallamos en un contexto masturbatorio. En el acto 4, un triunfante arzobispo tiene la visión de una catedral alzándose en el lugar «en que se consumó el pecado», mientras que todo el poema acaba con una epifanía seudodantesca en la que Gretchen se convierte en Beatriz y Fausto asume el papel de Dante. Sin embargo, en medio de ese estallido de regocijo protocatólico, Goethe permanece en su actitud de serena provocación. La escena final está repleta de «divinos arrebatos extáticos», cuando un Padre es atravesado por flechas y otro observa el Amor todopoderoso en el movimiento de un árbol levantándose en línea recta hacia el cielo. En medio de to-

do este éxtasis celestial, los «Ángeles más Perfectos» se niegan, con muy malos modos, a admitir «ni siquiera quemados» cualquier impuro resto de la tierra, como si insistieran en la separación de espíritu y cuerpo. A lo largo de todo el poema, la meditación espiritual, nos recuerda Bennett, sigue siendo erótica, pero confina su erotismo a la esfera de la autoexcitación y la autosatisfacción.

El descenso a la Madres, que al aterrado Fausto no le sería posible sin la llave fálica, es en efecto la invocación de las musas de la mitología para la *Segunda parte*. Mefistófeles apartará a Fausto de la autosatisfacción al entregarle a Gretchen como víctima; es un avance meramente irónico y una derrota humana que Fausto regrese al autoerotismo a través de la *Segunda parte* mediante esa proyectada unión con una Elena ectoplásmica. De nuevo Goethe nos recapitula el dilema del perspectivismo, aunque en la *Segunda parte* nunca se resuelve. De nuevo un *sabbath* de brujas, esta vez más clásico que alemán, nos ofrece unas imágenes de Eros más exuberantes que los solitarios esfuerzos románticos o las comunitarias incitaciones cristianas. Goethe añade otra ironía: el hecho de que Mefistófeles, un demonio cristiano, a menudo se sienta incómodo al enfrentarse al realismo de la Noche de Walpurgis. «Desnudez por todas partes», murmura a las desvergonzadas Esfinges, a los descarados Grifos, y todo tipo de criaturas «nos ofrecen una perspectiva trasera y delantera».

Resulta hilarante que el demonio desee que se vistan «al gusto moderno», con una o dos hojas de higuera. Fausto, suspirando por su Elena clásica, se siente más a gusto entre los monstruos antiguos, mientras que Homúnculo es el más atrevido del trío. Este peculiar ser, una de las más espléndidas invenciones de la Segunda parte, ha sido creado por Wagner el alquimista, antiguo fiel ayudante de Fausto. Homúnculo, un encantador hombrecillo, o adulto en miniatura, obligado a vivir en el inte-

rior del frasco de cristal donde fue creado, de ninguna manera se parece a Mefistófeles, cuya presencia en el laboratorio de Wagner aportó la energía infernal que transformó la llama en algo más que una mente humana. Homúnculo no es sardónico ni nihilista, ni tampoco es una especie de Fausto a pequeña escala, tal como han sugerido algunos críticos. Demasiado amable para ser una sátira goethiana, el Hermético Homúnculo nos supera a todos en entendimiento y saber. Es una llama de conciencia no encarnada pero manifestada como mente, y parece gozar del afecto de Goethe más que ningún otro personaje del poema. Con un humor inagotable y siempre divertido, posee el defecto trágico de desear el amor, que le llevará a una desesperada autodestrucción cuando se encuentre con Galatea.

Homúnculo, a pesar de no aparecer más que en el acto 2, deja una impresión tan honda como persona precisamente porque el Fausto de la *Segunda parte*, por desgracia, está mucho más allá de cualquier dimensión humana. Fausto, en la *Primera parte*, era una versión de Hamlet protagonizada por un pobre hombre, aunque este poseía emociones intensas, un temperamento ardoroso y la capacidad de ser realmente negativo. En la *Segunda parte* es tediosamente noble, ensimismado e incapaz de reacciones elementales de ningún tipo. Goethe, conscientemente, idealizó a ese Fausto posterior hasta convertirlo en una alegoría del temperamento poético clásico, de tal modo que incluso su pasión por Elena se convierte en una versión de la propia pasión de Goethe por la poesía y la escultura griegas. Inevitablemente, esta intensificación de la frialdad de Fausto provoca un cambio paralelo en Mefistófeles, que casi deja de ser el Diablo, hasta el punto de que se ve obligado a ser una especie de cristiano del alto Romanticismo, desaprobando en vano el esplendor de lo clásico, o al menos intentando reconciliar en alguna medida lo griego y lo alemán. ¡Pobre Mefisto! Le da por razonar y comparar, hasta se vuelve historicista, y deja

de ser ese intrigante que busca retornarnos a las negaciones del Abismo Primigenio.

Debe de ser por eso por lo que la idea de enviar a Fausto a la Noche de Walpurgis clásica procede de Homúnculo, no del Diablo. El hombrecillo deja claro que el propósito de la expedición es terapéutico para Fausto: llevarle cerca de Elena; pero también le guía un motivo personal: el deseo que siente por Galatea, a cuyos pies acabará rendido. Todos estos detalles son accesorios, pues la intención central de Goethe es representar la gran escena de su carrera poética, los mil quinientos versos de un antiguo *sabbath* griego que nunca ocurrió, ni en el mar ni en la tierra, pero que ahora cobra existencia sólo a causa de los deseos de Goethe.

Si la esencia de la poesía es la invención, como sostenía muy acertadamente el Dr. Johnson, entonces la Noche de Walpurgis clásica nos muestra lo que es esencialmente la poesía: una furia controlada, una originalidad radical que subsume toda la fuerza anterior, y, por encima de todo, la creación de un nuevo mito. Goethe confirma su lugar en el canon literario al añadir más extrañeza a la belleza (la fórmula de Pater para los románticos) de lo que ningún otro poeta occidental ha logrado desde entonces. La sublimidad de Goethe lleva lo grotesco hasta un punto que yo jamás hubiera imaginado. Tan provocativo es este logro que la crítica ha sido incapaz de asimilarlo, en particular la alemana, y la veneración por Goethe se ha convertido en una especie de solemne religión secular.

Goethe excluye casi todo lo que podríamos esperar encontrar en el clasicismo normal: los dioses olímpicos, los guerreros homéricos, el héroe que destruye a los monstruos. Los propios dioses goethianos son monstruos: las Forquiadas, seres sin forma que acechan en la Noche primigenia. Metamórficas y fecundas, nos provocan una desazón que es crucial para el propósito de Goethe. Por extraño que parezca, el único equivalen-

te contemporáneo que se me ocurre es la larga pesadilla que abre *Noches de la antigüedad*, de Norman Mailer, donde se nos lleva al mundo de *El libro de los muertos* egipcio. La escritura de Mailer adquiere toda su fuerza en estas lúgubres páginas, y nos transmite de una manera sugestiva la *otredad* de sus noches de la antigüedad. En la novela egipcia de Mailer los fallos aparecen luego, pero la muerte, al igual que la sodomía, siempre consigue activar su imaginación.

La vida en la muerte es más la especialidad de Goethe, y su viaje al lado oscuro supera generosamente el de Mailer. Comenzamos en la ciudad de Farsalia, en Tesalia, donde César derrotó a Pompeyo. La bruja Ericto, una creación del poeta Lucano, pasa, por obra de Goethe, de ser una expoliadora de cadáveres a una cronista de vanas batallas. En lugar de enfrentarse al curioso trío que forman Homúnculo, Fausto y Mefistófeles, huye, dejándoles que exploren a su aire los miles de fuegos de campaña, alrededor de los cuales se reúnen dioses y monstruos primigenios, resucitados para esa noche del año. Goethe manipula tantos mitos clásicos en su contrapunto mitopoyético que seleccionar uno como genio guía sería engañoso, aunque *Las ranas* de Aristófanes parecen ser el precursor más cercano. Aristófanes fue un cruel parodista, en particular de Eurípides, pero ningún parodista de la historia de la literatura ha abarcado tanto campo como el Goethe de *Fausto. Segunda parte*. El peculiar espectro de tonalidades comienza a perfilarse cuando Mefistófeles se encuentra con los Grifos, con quienes ciertamente yo no desearia encontrarme. Estas bestias nada amistosas, cuyo trabajo era guardar el tesoro de Apolo, tienen la cabeza y las alas de águila y el cuerpo y las garras de león. Multicolores, de mirada penetrante, temiblemente rápidos, son los animales vigilantes por antonomasia, de temperamento feroz. Pero en Goethe no son más que unos viejos y rancios avaros, quienes, al ser saludados por Mefistófeles como «prudentes

grisones», replican de manera un tanto parecida a chalados editores de diccionarios, marcando sus erres guturales:

> No somos grisones, sino grifos. A nadie le gusta oírse llamar grisón; y las palabras, después de todo, tienen el sentido de su origen: gris, grisón y gruñón, consonancias etimológicas, son discordantes para nosotros.

Ningún lector se sentirá aterrorizado ante una bestia heráldica que pronuncie un verso como éste:

> *Grau, grämlich, griesgram, greulich, Gräber, grimmig.*

Tan pronto como los monstruos de Goethe han comenzado a hablar, ni siquiera su mal humor es más imponente que los malos modos verbales de los seres fantásticos de *Alicia a través del espejo*. La Noche de Walpurgis clásica es lo suficientemente infantil como para convertir a cualquier ser demoníaco en grotesco. De manera que las esfinges no son eminencias de granito con cara de muchacha y cuerpo de león, sino que se manifiestan como viejas y locuaces narradoras, supersticiosas entrometidas que todavía plantean agudos acertijos. Las legendarias Sirenas no engañan a nadie y no saben cantar muy bien, mientras que las Lamias, que deberían ser vampiros enloquecidos, son simplemente putas de provincia con el corsé apretado y exceso de pintura en la cara, que todavía conservan el poder de convertirse en entidades muy desagradables cuando se las abraza.

Goethe no rebaja a ninguno de sus monstruos; su aspecto grotesco conserva su esplendor e intensidad, aunque nosotros, después de todo, estamos ahí igual que Fausto, totalmente obsesionados con la ausente Elena, o como ese Mefistófeles sin cuerpo, más rancio que ninguno de los personajes con que se encuentra. Vemos con los ojos de Mefistófeles porque sólo él, de los tres, busca no satisfacer un deseo, sino alguna sensación de la que poder estar seguro. No encuentra ninguna, naturalmente, y vaga y se pierde, hasta que tropieza con Homúnculo, que le lleva a oír un debate entre Tales y Anaxágoras, los filósofos presocráticos.

Tales, sereno y aparentemente sabio, habla en favor del agua como primer principio, al tiempo que permanece ciego a las catástrofes de la Noche de Walpurgis. Anaxágoras, apóstol del fuego, es un apocalíptico revolucionario como el Orc de Blake o los visionarios que contribuyeron a provocar la Revolución Francesa. Puesto que a Anaxágoras se le deja postrado en el suelo, adorando a Hécate mientras se culpa a sí mismo de los desastres, la palma acaba llevándosela Tales, que tiene un temperamento afable y todo lo glosa, hasta un punto quizá exagerado.

Para cuando la Noche de Walpurgis clásica llega a su fin, tras haber penetrado en muchas complejidades, nuestros tres aeronautas han conocido destinos muy diversos. Mefistófeles, el más malhumorado de todos los turistas alemanes, ha asistido a la terrible jarana del *sabbath* de las brujas griegas. Frustrado por cada una de las tortuosas Lamias, el pobre Diablo avanza a trompicones hasta que se encuentra con las verdaderamente horribles Forquiadas, tres brujas con un solo diente y un solo ojo entre las tres. Son tan horrorosas que Mefistófeles no puede soportar mirarlas, hasta que se da cuenta de que son sus hermanas, hijas de la Noche y el Caos como él. Reconociéndolas, se funde con las tres, y es en la forma informe de diosa griega del Abismo como abandona Farsalia, dirigiéndose a Esparta a esperar el regreso de Elena.

Fausto, mientras tanto, se ha encontrado con Quirón el Centurión, un afable escéptico que pretende curarle su obsesión por Elena llevándole con Manto, hija del médico arquetípico Esculapio. Pero ella es una romántica órfica, no una reduccionista racional, y al reconocer en Fausto a otro Orfeo le lleva, tal como una vez llevó a Orfeo, con Perséfone, esta vez para que ésta le devuelva a Elena en lugar de Eurídice. Con enorme perspicacia, Goethe decidió no escribir la escena entre Fausto y Perséfone y nos la tenemos que imaginar.

Por contra, Goethe aplicó sus energías creativas a la historia de Homúnculo, cuyo destino no le permite sobrevivir a la Noche de Walpurgis clásica. En su intento de alcanzar una existencia verdadera fuera de su frasco, la pequeña criatura soporta el debate entre Tales y Anaxágoras, pero de él no extrae ningún consejo útil. Por contra, se va con el afable Tales a observar la más hermosa invención de Goethe, una especie de carnaval acuático en el que aparecen las Sirenas (ahora un tanto redimidas), las Nereidas y los Tritones. Hemos abandonado Farsalia y sus monstruos, y ahora nos hallamos en el mundo iluminado por la luna de las islas del mar Egeo.

En Samotracia nos hallamos en el reino de los Kabiras, unos pequeños y extraños dioses: «se engendran a sí mismos eternamente, y no saben jamás quiénes son». Goethe no deja claro si estos ignorantes enanos son sólo vasijas de terracota, exaltados por eruditos ignorantes, o poderosas deidades, capaces de salvar a los náufragos. Pero quienesquiera que sean, la festiva procesión de seres marinos sigue adelante en su honor, y ese espectáculo estético es lo que importa. Su gloria es la gracia oceánica, Galatea, arrastrada por delfines desde su hogar en Pafos, ciudad consagrada a Afrodita. Galatea, la ocasión para que Homúnculo se trascienda y se destruya a sí mismo, es para Goethe una figura totalmente positiva.

Más ambiguo es Proteo, maestro del engaño y las evasivas, y sin embargo fiable adivino, con un conocimiento total del tiempo y sus secretos. Este anciano que se burla de todas las aspiraciones humanas es infantil y alegre, y, mediante una de las mejores ironías goethianas, al mismo tiempo el mejor y más peligroso filósofo en el arte de aconsejar a Homúnculo cómo vivir, qué hacer. Húndete en el mar, es el consejo de Proteo, para así participar en una interminable metamorfosis, aunque no con la perspectiva de elevarte a la condición humana. Los mejores humanos, Aquiles y Héctor, acabaron hundiéndose en el

Hades. Mejor circular como circula el mar, aceptar la vida sin la muerte individual que aflige a los humanos.

¿Oímos algún matiz del anciano Goethe en Proteo, puesto que el poeta se pasó la vida en una continua metamorfosis psíquica? ¿O acaso Goethe se convierte en el siguiente profeta-filósofo, Nereo, que predica la renunciación aunque utilice el acento de Eros? Cuando sus hijas las Dóridas, presididas por Galatea, le instan a garantizar la inmortalidad a los jóvenes marineros que ha rescatado y amado, él se niega, pronunciando una frase que parece claramente del propio Goethe, pues refleja la sabiduría erótica de toda una vida: «Cuando el hechizo del afecto ha terminado, dejad suavemente vuestra carga en la orilla». De nuevo se ensalza la renunciación cuando Nereo y Galatea (quienes comparten, igual que Lear y Cordelia, un desmedido amor padre-hija) intercambian apenas una mirada y un grito de reconocimiento y alegría antes de que los delfines se lleven a Galatea para otro año de ausencia.

Esta exaltación de la renuncia, tan crucial en el anciano Goethe, proporciona el equivoco telón de fondo de la pasión de Homúnculo. Harto de vivir encerrado, el espíritu alquímico decide que debe elegir entre el fuego, su elemento nativo, y la otredad del agua. Cuando Nereo se niega definitivamente a servirle de guía, se dirige, a lomos del Proto-Delfín, hasta donde está Proteo para presenciar la procesión de Galatea. La ironía goethiana permea el clímax masturbatorio de la búsqueda erótica, mientras Humúnculo da un salto para expirar a los pies de Galatea: «Tan pronto reluce con pujanza como con amor o con dulzura. Diríase que son las arterias del amor que palpitan». Galatea es el objeto, pero el pobre Homúnculo es el único amante, hasta que al final el frasco se hace añicos en su trono. La llama que es su vida irrumpe en las olas, transfigurándolas momentáneamente. Las Sirenas conducen a todos los seres marinos en un himno de triunfo, proclamando que la victoria per-

tenece a Eros. No hay duda de que Goethe está de acuerdo, pero la Noche de Walpurgis clásica se cierra con un acto que va más allá de la renuncia. La oculta representación del intelecto humano despegado destruye la mente como otro tributo a Eros. La ambivalencia característica de Goethe nos niega cualquier perspectiva absoluta de esta pérdida, y el resto de *Fausto. Segunda parte* sólo reforzará la antigua posición del anciano poeta hacia su propia doctrina de renunciación.

Estoy a punto de saltarme unos tres mil versos, casi todos magníficos, de la *Segunda parte*, a fin de concentrarme en la escena de la muerte de Fausto y la subsiguiente lucha seriocómica por el alma de Fausto que mantienen Mefistófeles y los ángeles. La omisión más importante de mi torpe pero desesperado salto es la extraordinaria fantasía de Elena que elabora Goethe, una trasposición maravillosamente provocativa de Alemania a Grecia. Con su audacia acostumbrada, Goethe parodia a Homero y las tragedias atenienses para ofrecernos uno de los poemas más singulares jamás escritos: la resurrección de Elena de Troya, su unión con Fausto, el nacimiento y muerte de su hijo Euforion y el regreso de Elena a las sombras. Al igual que la Noche de Walpurgis clásica, y los coros celestiales del final de la *Segunda parte*, la Elena que Goethe nos presenta es un poema contracanónico, una inconcebible revisión de Homero, Esquilo y Eurípides, del mismo modo que la Noche de Walpurgis clásica da la vuelta a los orígenes de la mitología griega, y los coros finales parodian el *Paraíso* de Dante con un entusiasmo sutilmente salvaje.

Nada de esto era totalmente nuevo para Goethe; *Fausto. Primera parte* es una continua parodia de Shakespeare, con toques de Calderón y Milton. No se me ocurre ningún otro poeta que heredara tanto del canon occidental como Goethe. De Homero a Byron, toda la procesión tiene cabida en las páginas de *Fausto*, vaciadas y llenadas de nuevo, pero con la enorme diferencia de

que la parodia, aunque dignificada, es un componente necesario. Mantengo a lo largo de este libro que cualquier obra nueva, para ser canónica, debe poseer un componente contracanónico, aunque tampoco hay que llevarlo al extremo de Goethe. Ibsen repite en parte la postura de Goethe, y *Peer Gynt* parodia a Fausto al igual que a Shakespeare. Los otros grandes escritores de la Edad Democrática —Whitman, Dickinson y Tolstói entre ellos— no intentan reunir la tradición occidental tal como hace, aunque sea de un modo inmisericorde, Ibsen. Existen versiones de Ibsen en nuestra época del Caos —Joyce destaca con mucho entre ellas—, pero no encontramos vestigios de la piedad de Goethe en relación con lo parodiado en ninguna figura de fuerza comparable. La relación de Beckett con Shakespeare es como la de Joyce, y un poco como la de Ibsen, pero no es en absoluto goethiana. Curtius, en sus *Ensayos de literatura europea*, cita una carta que Goethe escribió en 1817: «Nosotros, poetas epígonos, debemos reverenciar el legado de nuestros ancestros —Homero, Hesíodo, *et al.*— como los verdaderos libros canónicos; nos inclinamos ante esos hombres a quienes el Espíritu Santo inspiró, y no nos atrevemos a preguntar cuándo ni dónde».

Éste no es el acento de Ibsen o Joyce. Tenía razón Curtius: Goethe significó el final de un aspecto de la tradición. Quizá mi apropiación de Vico se nos entrometa ahora, pero si «aristocrático» se refiere a un elitismo del espíritu, a la idea de una gnosis, entonces Goethe es de hecho el último gran escritor de la era que inauguró Dante. Para escribir una epopeya contracanónica o un drama cosmológico como *Fausto. Segunda parte*, se necesita una relación con el canon más íntima que la que nadie ha padecido (o disfrutado) desde Goethe. Esto confiere un particular patetismo a la muerte de Fausto, pues lo que muere es algo más que el personaje de Fausto.

¿Cómo habría muerto Peer Gynt si Ibsen hubiese estado dispuesto a abandonarle al Fundidor? ¿Podemos imaginar la muerte de Poldy Bloom? El hombre fáustico sufre una muerte clásica, como estamos a punto de ver, porque la continuidad con la tradición, por paródica o irónica que sea, no se rompe. Después de Goethe, se ha roto todo lo que podía romperse. Emerson, Carlyle, Nietzsche: todos reverenciaban a Goethe, y todos comprendieron que él había sido, en gran parte, un final. La muerte de Fausto es un ensayo de ese final. Freud, buscando una imagen para su terapia, dijo: «Donde ello estuvo, ahí estaré yo». La ambición es el proyecto final de Fausto, el saneamiento de la orilla, la creación de unos nuevos Países Bajos.

Freud, ironista goethiano a pesar de su cientificismo también goethiano, sabía lo que al final Fausto todavía estaba aprendiendo: la mentalidad de la inversión: «Donde yo estoy, ahí estará ello». Si invertimos la obra, Mefistófeles y sus matones asesinan en nombre del interés ecológico de Fausto, y Fausto soporta el lastre edípico lleno de remordimiento, del mismo modo que combate la Preocupación. Al rechazar la magia, al decidir enfrentarse a la magia, rechazando toda posibilidad de trascendencia, el agonizante Fausto (aunque no sabe que está agonizando) comienza a convertirse en un hombre freudiano, abrazando el principio de realidad. Con ese abrazo llega la ilusión idealista final, desecar la última ciénaga, de modo que, donde ella estuvo, estará Fausto.

Mefistófeles interviene con su insulto final: los macabros Lemures reemplazan a los trabajadores, y el ciego Fausto, al oír el sonido de sus palas, no sabe que su trabajo consiste en cavar su tumba, y no en llevar a cabo una mejoría definitiva de la naturaleza. Los Lemures, espíritus virgilianos de la noche y de los muertos, son meros esqueletos, momias, de hecho, y piratean la canción del enterrador de *Hamlet* mientras cava la tumba de Ofelia. Ante esta música macabra, el sonido de las palas y la

melancolía hamletiana, Fausto, de modo incongruente, expresa su alucinación final: «Gozo ahora de mi hora inefable». Nada más decirlo, cae hacia atrás en brazos de los Lemures, que le depositan en el suelo y le entierran. Según el propio lenguaje de Fausto, su alma debería ser confiscada, y él y Dios perder su apuesta.

Lo que sigue es una conocida y terrible escena de comedia, con todo el sabor del mal gusto deliberadamente provocativo del anciano Goethe. Mientras el desdichado e inquieto Mefistófeles se lamenta de que hoy en día los pactos no tienen ningún valor, él y sus demonios son acribillados con una lluvia de rosas angélicas. Luchando solo, abandonado por los diablos menores, el infeliz demonio pierde el dominio de sí mismo y las nalgas de los ángeles le provocan una incontrolable lujuria de inducción divina. Estos atractivos jovencitos llevan al cielo el alma de Fausto, y Mefistófeles se lamenta del modo en que le han engañado. Todo esto es bastante divertido y un tanto obsceno, y quizá Goethe debería haber acabado aquí la obra. Por contra, saquea y parodia el *Paraíso* de Dante, presentando ante los lectores un complejo problema de perspectivización. ¿Qué hemos de pensar de esta conclusión aparentemente católica en un drama poético totalmente no cristiano? Los Niños Bienaventurados y demás ángeles son una cosa, ¿pero cómo va a reaccionar el lector ante la celestial batería del Doctor Marianus y todas las Penitentes que acompañaron a Jesús? ¿Realmente Fausto va a residir en los cielos dantescos como afectuoso maestro de un grupo de Niños Bienaventurados? ¿Está Oscar Wilde, de algún modo, escribiendo esta conclusión antes de nacer, o todo ello es la blasfemia final de Goethe, la definitiva provocación que lanza a las sensibilidades normativas?

Si la leemos atentamente, no es probable que juzguemos la visión final de Goethe como atípicamente cristiana. Por contra, es hermética y personal, y heterodoxa en el más alto grado; pe-

ro también lo fue la visión de Dante, hasta que la Iglesia se rindió a su excelencia y lo canonizó. Muy astutamente, Goethe emula a Dante y simultáneamente le supera al entronizar en el cielo a más de una Beatriz personal. Ni siquiera el Doctor Marianus es precisamente ortodoxo: saluda a la Virgen diciendo: «a una mujer igual a los dioses, como Reina hemos elegido». Y la pobre Gretchen, que se arrepintió en la tierra y todavía se arrepiente en el cielo, es aceptada por la Mater Gloriosa sólo para que Fausto la instruya, cuando siga a su amada hacia las esferas más elevadas.

Pero ¿cuándo oímos arrepentirse a Fausto? Es cierto, Fausto ha muerto, pero, cumplidos los cien años, ya iba siendo hora. Sin arrepentirse, sin ser perdonado, después de toda una vida en alianza con el Diablo, Fausto alcanza la salvación instantánea, como corresponde a alguien que se llama «el favorecido». Es injusto, ciertamente poco católico, y no encaja en ninguna de las ortodoxias del cristianismo. Con todo descaro, Goethe ha subsumido la mitología católica y las estructuras dantescas en su propio sistema mitopoyético, tan personal como el de Blake, aunque mucho más jovialmente seductor, provocando de hecho contradicciones en sí mismo. Si Fausto se halla en las altas esferas, se debe a que la religión del goethismo esotérico ha extendido los brazos para redimirle. El cristianismo y Cristo son sólo otro hilo del contrapunto mitopoyético cuando *Fausto. Segunda parte* llega a su fin.

Las últimas palabras son puro alto Romanticismo erótico goethiano: «Sólo el eterno femenino nos muestra el camino». ¿Qué camino es ése? A Fausto no se lo ha mostrado la Virgen, sino Margarita y Elena. Goethe encuentra el camino en el magnífico episodio de las musas, inmortalizado en su poesía lírica. Los tintes católicos con que se cierra la *Segunda parte* son otro ejemplo de lo contracanónico, ni más ni menos, en la obra que

Goethe escribió durante toda su vida y donde su lenguaje y su personalidad brillaron con mayor fuerza.

Tercera parte
La Edad Democrática

10. LA MEMORIA CANÓNICA EN EL PRIMER WORDSWORTH Y EN «PERSUASIÓN», DE JANE AUSTEN

Hay musicólogos que afirman que los tres grandes innovadores de nuestra historia musical son Monteverdi, Bach y Stravinski, aunque se trata de un aserto discutible. La poesía lírica canónica occidental, en mi opinión, tiene sólo dos figuras de igual alcance: Petrarca, que inventó la poesía renacentista, y Wordsworth, del que se puede decir que inventó la poesía moderna, que no ha perdido continuidad a lo largo de dos siglos. Para utilizar términos de Vico, puesto que me he servido de ellos para organizar este libro, Petrarca creó la poesía lírica de la Edad Aristocrática, que culminó en Goethe. Wordsworth inauguró la bendición / maldición de la poesía en las Edades Democrática / Caótica, que se resume en que los poemas no «tratan» de nada. Su tema es el propio tema, que se manifiesta como presencia o como ausencia.

Petrarca inventó lo que John Freccero denominó la poesía de la idolatría; Wordsworth comenzó haciendo tabla rasa de la poesía, como observó William Hazlitt, y llenó esa pizarra en blanco con el yo, o más exactamente con la memoria del yo. En la segunda Edad Teocrática, que yo, siguiendo a Vico, profetizo como inminente, doy por supuesto que la poesía dejará a un lado la idolatría aristocrática y la memoria democrática y regresará a una función devocional más restringida, aunque me pregunto si al objeto de esa devoción se le llamará siempre Dios.

En cualquier caso, Wordsworth es un principio, aunque al igual que todos los grandes escritores estaba obsesionado por sus precursores heroicos, Milton y Shakespeare por encima de todos los demás.

Elegir a Jane Austen para que comparta capítulo con Wordsworth puede parecer un poco raro, y sin embargo ella fue contemporánea suya, nacida sólo cinco años después que él; y aunque él la sobrevivió un tercio de siglo, todos sus poemas capitales habían sido compuestos antes de que ella comenzara a publicar. El cosmos literario de Austen se centró sobre sus predecesores novelísticos, Samuel Richardson y Henry Fielding, y sobre el Dr. Johnson. No hay pruebas de que leyera a Wordsworth, no más de las que tenemos de que Emily Dickinson leyera alguna vez a Walt Whitman; pero las últimas novelas de Austen, en concreto la póstuma *Persuasión*, comparten intereses con Wordsworth, de manera que he elegido yuxtaponer a la última Austen con el primer Wordsworth, y con tres poemas en concreto: «El anciano mendigo de Cumberland» (1797), *La casa de campo en ruinas* (1798), y «Michael» (1800).

Wordsworth escribió una poesía más influyente e incluso más sublime en su épico *Preludio*, y en la triada de grandes obras líricas fruto de una crisis personal, la oda «Indicios de inmortalidad», «Tintern Abbey» y «Resolución e independencia». Pero en los tres poemas que he elegido hay una terrible intensidad que Wordsworth nunca vuelve a alcanzar, y conforme voy entrando en la vejez me conmueven hasta un punto que prácticamente ningún otro poema alcanza, por su *pathos* exquisitamente controlado y su dignidad estética al representar el sufrimiento humano individual. Poseen un aura que el primer Wordsworth comparte sólo con el último Tolstói y con ciertos momentos de Shakespeare, un pesar universalmente común de completa simplicidad y ningún matiz ideológico. Al entrar en el siglo XIX, Wordsworth se convirtió en un poeta más miltoniano,

pero al final de la veintena era muy shakespeariano, y reescribió *Otelo* en *Los fronterizos*, y aplicó a mendigos, buhoneros, niños y locos parte de la cualidad jobiana de *El rey Lear*. He aquí el extraordinario inicio de «El anciano mendigo de Cumberland»:

> Vi a un anciano Mendigo en mi paseo;
> y él estaba sentado, a un lado del camino,
> sobre una baja estructura de tosca mampostería
> construida al pie de una enorme colina, para que aquellos
> que bajan a caballo el empinado y tosco sendero
> pueden ayudarse de ella para volver a montar. El Anciano
> había colocado sus cosas sobre la ancha y lisa piedra
> que remata la estructura; y de una bolsa
> toda blanca de harina, la limosna de las damas de la aldea,
> extraía su chatarra y algunas sobras, una por una;
> y las escrutaba con una mirada fija y seria
> de desganado cómputo. Al sol,
> sobre el segundo peldaño de esa pequeña estructura,
> rodeado de aquellas inhóspitas y desiertas colinas,
> se sentó y comió en soledad:
> y siempre, esparcidas de su mano paralizada,
> que, aunque procuraba evitar el derroche,
> estaba frustradamente inmóvil, las migas en breve lluvia
> caían al suelo; y los pajarillos de las montañas,
> no aventurándose aún a picotear la comida destinada a ellos
> se aproximaban hasta quedar a medio camino
> de la chatarra y las sobras del Mendigo.

Recuerdo que escribí acerca de este pasaje en un libro publicado hace un tercio de siglo (*Los visionarios*, 1961), donde afirmaba que el Anciano Mendigo de Cumberland difería de los demás indigentes solitarios de Wordsworth en el hecho de que no era un agente de la revelación; no le provoca al poeta ningún privilegiado momento de visión. Ahora me parece que era demasiado joven para comprenderlo, aunque era un poco más viejo que Wordsworth cuando escribió esos versos. Todo el poema, de casi doscientos versos, es una revelación laica, un

descubrimiento de las cosas esenciales. Si puede haber un oxímoron de una piedad revelada aunque natural, debe ser éste: el anciano mendigo y los pajarillos de las montañas, el sol sobre la estructura de mampostería, la lluvia de migas cayendo de la mano temblorosa. Se trata de una epifanía porque le insinúa a Wordsworth, y a nosotros, un valor supremo, la dignidad del ser humano reducida a su más terrible expresión, el mendigo inmensamente anciano apenas consciente de su condición. En contraste con el estribillo: «Y sigue viajando, el Hombre solitario», el poema retrata al Mendigo tan viejo y decrépito que «al suelo / sus ojos se vuelven, y, a medida que avanza, / *ellos* avanzan sobre el suelo».

Aquí, y posteriormente, Wordsworth pone un énfasis casi extático en la decadencia física y desamparo del Mendigo, a fin de que sea aún más intenso el feroz alegato en favor de no confinar al anciano en una «INSTITUCIÓN, eufemísticamente llamada CASA», que es una protesta profética del ataque de Dickens contra la sociedad por sus asilos para pobres. El anciano «se arrastra» de puerta en puerta y elabora «una relación que agavilla / hechos pasados y centros de caridad, / de otro modo olvidados». Wordsworth permite que podamos elegir la perspectiva: ¿lo vemos como algo grotesco, como una muestra de amor, o como ambas cosas? La propia perspectiva del poeta es difícil de compartir, y resulta imposible no admirarla (con cierto estremecimiento):

> ¡Dejadle pasar, pues, con una bendición sobre su cabeza!
> Y mientras en esa inmensa soledad a la que
> el flujo de las cosas le ha llevado, él parece
> respirar y vivir sólo para sí mismo,
> sin culparle, sin ofenderle, dejadle que se lleve
> el bien que la benigna ley del Cielo
> le ha concedido: y, mientras la vida sea suya,
> dejad que mueva a los iletrados aldeanos
> a tiernos favores y reflexivos pensamientos.

¡Dejadle pasar, pues, con una bendición sobre su cabeza!
Y mientras pueda seguir errante, dejadle respirar
la frescura de los valles; dejad que su sangre
luche con el aire helado y las nieves del invierno;
y dejad que el viento que barre el brezal
bata sus rizos grises contra su cara marchita.

Para la mayoría de nosotros, esto resulta aceptable sólo si ahora consideramos al anciano tanto un proceso como una persona. Wordsworth no afloja, exultante en la paradoja de que el anciano debe abrirse a la naturaleza, lo comprenda él o no:

Dejadle ser libre en las soledades de los montes;
y rodeadle, la oiga o no,
de la agradable melodía de los pájaros del bosque,
pocos son sus placeres: ahora están sus ojos,
condenados a no ver más que tierra, desde hace tanto
que sólo con gran esfuerzo contemplan
el semblante del sol horizontal
al salir o al ponerse; dejad que la luz, al menos,
entre libremente en sus lánguidas órbitas
y dejadle, donde y cuando quiera, sentarse
bajo los árboles, o sobre un terraplén cubierto de hierba
a un lado de la carretera, y con los pajarillos
compartid esa comida que el azar ha reunido; y, por fin,
igual que en el ojo de la Naturaleza ha vivido,
¡en el ojo de la Naturaleza dejadle morir!

Este sublime y peculiar pasaje avanza desde «Dejadle ser libre» hasta «dejadle morir», y, en la práctica, la libertad sólo puede ser la libertad de sufrir y morir al aire libre. Si lo pensamos, el estremecimiento que provoca la conclusión es considerable, hasta que dejamos que la metáfora del «ojo de la Naturaleza» alcance toda su fuerza y extensión. No puede tratarse del sol, ni tampoco puede ser algo que podamos percibir sólo por los sentidos, pues el pobre hombre ya no oye y sólo ve la tierra bajo sus pies. Exaltar la voluntad del anciano puede parecer una excentricidad, aunque es exactamente lo que Wordsworth está haciendo, aun cuando el ejercicio de esa voluntad se reduzca a

dónde y cuando el mendigo descansa y come. Pero eso es sumamente deliberado en el primer Wordsworth: la dignidad humana es indestructible, la voluntad resiste, el ojo de la Naturaleza está sobre ti desde la vida hasta la muerte. Sin peligro de caer en la sensiblería, el poema bordea una posible brutalidad en su búsqueda de una piedad natural que esté al borde de lo sobrenatural. Es difícil sobrevalorar la originalidad de Wordsworth en este poema; la *otredad* de la mente del poeta es la figura más importante que construye el poema, y es la otredad que he llevado en mi cabeza estos últimos treinta y tres años, siempre que mi memoria regresaba a «El anciano mendigo de Cumberland». Robert Frost y Wallace Stevens, en sus poemas más tétricos sobre la senectud, como «La noche de invierno de un anciano» en el caso de Frost y «Largas y lentas líneas» en el de Stevens, reviven parte de la otredad de Wordsworth, aunque no todas sus resonancias.

Casi todos los lectores que conocen *La casa de campo en ruinas,* el relato de Wordsworth acerca de Margaret, lo han leído en su forma definitiva y revisada como libro 1 de *The Excursion* (1815), un extenso y frío poema, si exceptuamos a la pobre Margaret. Wordsworth trabajó en *La casa de campo en ruinas* desde 1797; la mejor versión es sin duda la que los estudiosos conocen como el Manuscrito «D» (1798), ahora fácilmente accesible en las antologías Oxford y Norton de literatura inglesa, y el texto que yo utilizaré aquí. El mayor admirador del poema sigue siendo el primero que lo leyó, Samuel Taylor Coleridge, que quería separarlo de *The Excursion* y devolverlo a una existencia independiente como uno de los poemas más bellos de la lengua inglesa. *La casa de campo en ruinas,* doscientos años después, sigue siendo un poema de superlativa belleza y casi insoportable patetismo. En la actualidad existe la tendencia, en la crítica angloamericana, ya sea en sus variedades materialista o neohistoricista —extraños brebajes a base de Marx y Foucault

—, de condenar a Wordsworth por no haber perseverado en sus posturas políticas, una vez retirado el anterior apoyo prestado a la Revolución Francesa. Allá por 1797, Wordsworth había superado una larga crisis política y psíquica, y sus poemas dejaron de preconizar soluciones políticas a las tensiones sociales. «El anciano mendigo de Cumberland», *La casa de campo en ruinas*, «Michael» y otros poemas de Wordsworth que describen los sufrimientos de las clases bajas inglesas son obras maestras de compasión y hondo sentimiento, y sólo unos ideólogos superficiales podrían rechazarlas por motivos políticos. Nuestra nueva estirpe de moralistas académicos reflexiona sobre la reacción que los poemas de Wordsworth provocaron en Shelley, políticamente el León Trotski de su época, o en radicales como Hazlitt y Keats. Lo que Shelley, Hazlitt y Keats comprendieron maravillosamente fue que Wordsworth poseía un don maravilloso a la hora de enseñar cómo sentir compasión por aquellos que estaban sometidos a cualquier tipo de aflicción. Si nuestros comisarios académicos supieran leer, quizá Wordsworth podría humanizarlos, que es el gran propósito de poemas como *La casa de campo en ruinas*.

La historia de Margaret se la cuenta a Wordsworth un viejo buhonero vagabundo, amigo del poeta, entre las ruinas de una casa de campo, «cuatro desnudas paredes / que se miran entre sí», con «una parcela / de jardín ahora silvestre». Lo que antaño fuera el hogar de Margaret, su marido Robert y sus dos hijos pequeños, se ha convertido en pura desolación. El Vagabundo (como se le llama en *The Excursion*, por lo que aquí le llamaré del mismo modo) encuentra en esas ruinas un motivo de aflicción personal, pues él y Margaret se habían amado como padre e hija. Interrumpiéndose para beber en lo que había sido la fuente de Margaret, el Vagabundo se enfrenta a la pérdida directamente:

Cuando me interrumpí para beber

una telaraña colgaba hasta el borde del agua,
y sobre la húmeda y viscosa piedra estaba
el inútil pedazo de un cuenco de madera.
Eso conmovió mi corazón.

Embargado por una pena profunda aunque estoica, al final cede ante un elocuente arrebato de lamento paternal, bíblico en su dignidad e intensidad, como corresponde al Vagabundo, una figura patriarcal. (La aureola que en nuestras universidades rodea a la palabra «patriarcal» es ahora tan negativa que me apresuro a explicar que utilizo el término en el contexto de lo que la tradición judía llamaba «las virtudes de los patriarcas», y de Abraham y Jacob en particular). Lo que oímos es a la vez el lamento y la celebración de Margaret:

Hubo un tiempo
en el que yo no podía pasar por este camino sin que ella,
que vivía en el interior de estas paredes, cuando yo aparecía,
la bienvenida de una hija me diera, y yo la amaba
como a mi propia hija. Oh, Señor, los buenos son
los primeros en morir, y aquellos cuyos corazones
están secos como el polvo de verano
arden hasta la glena. A muchos viajeros
ha bendecido la pobre Margaret con su gentileza
cuando tendía el agua fresca que sacaba
de esta abandonada fuente, y nadie apareció
que no fuera bienvenido, y nadie se marchó
sin que pareciera que ella le amaba. Ahora está muerta,
el gusano le surca la mejilla, y esta pobre choza,
despojada de su exterior atavío de flores domésticas,
de rosas y gavanzas, ofrece al viento
una fría pared desnuda cuyo techo de tierra visten,
hierbajos y exuberante maleza. Ella está muerta,
y las ortigas arraigan y las culebras toman el sol
donde nos sentábamos juntos mientras ella
amamantaba a su hijo. El potro sin herrar,
la vaquilla extraviada y el asno de Potter,
encuentran refugio ahora dentro de la pared de la chimenea
donde he visto cómo ardía su hogar en la noche

y a través de la ventana se extendía hasta el camino
su alegre luz. Me perdonará, señor,
pero a menudo en esta casa medito
como si contemplara un retrato, hasta que mi buen juicio
se encoge, y cede a la necedad de la pena.

Pocos pasajes de Wordsworth, a menudo penetrante y lacrimógeno, resuenan tan austeramente como

Oh, Señor, los buenos son
los primeros en morir, y aquellos cuyos corazones
están secos como el polvo de verano
arden hasta la glena.

Estos versos ardían en el recuerdo de Shelley y se convirtieron en el epígrafe de su extenso poema *Alastor*, donde implícitamente se vuelven en contra de Wordsworth, que fue el padre poético de Shelley. En *La casa de campo en ruinas* sirven como epitafio a Margaret, que muere precozmente a causa de su bondad, de la intensidad de su esperanza, que es la mejor parte de ella, y que está alimentada por su recuerdo de la bondad, de su vida con su marido y sus hijos antes de que llegara el desastre.

Cosechas perdidas, una economía de guerra, la indigencia, la desesperación, alejan al marido de Margaret, y su inamovible voluntad de esperar su regreso se convierte en la pasión destructora que acaba con ella y con su hogar. Soy incapaz de encontrar, en toda la literatura occidental, a nadie que comprenda tan bien como Wordsworth el apocalíptico poder de la esperanza, que, extrayendo su fuerza de los buenos recuerdos, se vuelve más peligrosa que la desesperación. Quizá Lear muere derribado por la insensata esperanza de que Cordelia viva, y no a causa de su realista desesperación por su muerte; pero Shakespeare parece satisfecho de mantener el equívoco. El pobre Malvolio, en *Noche de reyes*, víctima de crueles bromas pesadas, queda reducido a una vulgar farsa debido a la intensidad de sus absurdas esperanzas, tanto eróticas como sociales. Son éstas imperfectas analogías de las intenciones de Wordsworth

en *La casa de campo en ruinas* y en otros poemas. Wordsworth elaboró su mito particular de memoria canónica mediante estas aterradoras visiones de los peligros de una esperanza capaz de destruir la naturaleza que hay en nosotros. Margaret se ve superada por su propia esperanza, igual que casi todos nosotros.

Se podría argüir que la esperanza de Margaret es la secularización de la esperanza protestante, que era una función de la voluntad protestante. Esa voluntad iba en contra de la autoestima del alma individual y del derecho a un juicio personal en ámbitos espirituales, incluyendo la reivindicación de la luz interior, mediante la cual todo hombre y mujer lee e interpreta la Biblia para sí mismo. En la gran literatura, dudo que la secularización haya tenido lugar alguna vez. Llamar religiosa o laica a una obra de suficiente fuerza literaria es una decisión política, no estética. Margaret es trágica porque es destruida por aquello en lo que más destaca: esperanza, memoria, fe, amor. El temperamento protestante que hay en ella, al igual que el ejercicio de la voluntad protestante de las heroínas de Jane Austen, puede denominarse religioso o laico, pero la voluntad de denominarlo de una manera u otra describe a quien aplica el calificativo, y no a *La casa de campo en ruinas* o a *Persuasión*. Lo que importa de Margaret tiene que ver con la razón por la que tanto nos conmueven la actitud de Wordsworth hacia el Anciano Mendigo de Cumberland o el sufrimiento majestuoso, casi pactado, del viejo pastor en «Michael», el poema que lleva su nombre.

En su drama shakespeariano Los fronterizos (1795-96), a lo más un logro relativo, Wordsworth, de manera extraña, le da al Yago de la obra, Oswald, algunos versos extraordinarios que componen el credo de toda la primera poesía de Wordsworth. Hablándole al héroe, un inocentón a lo Otelo, Oswald trasciende la situación, la obra y su propia visión en un arrebato jacobita del que a Shakespeare le habría encantado apropiarse:

> La acción es transitoria, un paso, un golpe,

el movimiento de un músculo, de esta o esa manera,
se hace, y en el vacío posterior
nos asombramos de nosotros mismos como hombres traicionados:
el sufrimiento es permanente, oscuro y sombrío,
y comparte la naturaleza del infinito.

Quizá Shakespeare hubiera encontrado estos versos más apropiados para Macbeth que para Yago, pero el nihilismo implícito encaja con ambos héroes-villanos, y también con Edmundo. Wordsworth habría rechazado que yo asociara estos versos con sus descripciones del sufrimiento de la inocencia, aunque la fuerza poética de sus primeras obras tiene poco que ver con el consuelo o la preocupación por la importancia del dolor. *La casa de campo en ruinas* destroza el corazón porque evita el consuelo, como en este clímax de la historia de Margaret:

Mientras tanto la pobre choza
se hunde en la decadencia; pues se fue él, cuya mano,
con las primeras heladas de octubre,
cerraba cada resquicio, y con frescos haces de paja
iba reparando el techo, que verde se volvía. Y así ella
pasaba el invierno, despreocupada y sola,
hasta que esta casa, destrozada por el hielo, la lluvia,
el derretirse de la nieve, quedó socavada;
y cuando ella dormía, las humedades nocturnas
helaron su pecho, y en los días de tormenta
sus ropas harapientas se agitaban al viento
incluso junto a su propio fuego. Y aun así
ella amaba este miserable lugar, por nada del mundo
lo habría abandonado; y todavía ese trecho de camino
y este rudo banco, una torturante esperanza alimentaron,
pronto arraigada en su corazón. Y aquí, amigo mío,
enferma permaneció; y aquí murió,
el último morador humano de estas paredes en ruinas.

Al igual que el Anciano Mendigo de Cumberland, Margaret muere en campo abierto, ante los ojos de la Naturaleza, con el áspero viento precipitándose sobre ella. La grandeza del poema

se une con la intensa reacción de Wordswonh ante la historia de Margaret narrada por el Vagabundo:

> El Anciano calló: vio que estaba emocionado.
> Alzándome instintivamente de ese banco,
> desvié la mirada en mi languidez, y tampoco tuve fuerzas
> para agradecerle la historia narrada.
> Me puse en pie, y apoyándome en la verja del jardín
> reviví los sufrimientos de esa Mujer; y eso pareció
> consolarme, mientras, con un amor fraternal,
> la bendije en la impotencia del dolor.

No se trata de una bendición bíblica, pues ésta lleva aparejada la promesa de más vida, de generaciones venideras, y resultaría difícil decir qué tipo de bendición puede otorgar «la impotencia del dolor». Wordsworth es un poeta tan original que se expone al oxímoron de una bendición impotente, sabiendo que parece una contradicción. *Los fronterizos* es shakespeariana, igual que *El preludio* es miltoniano, pero no hay poemas antes de Wordsworth tan extraños y desnudos como «El anciano mendigo de Cumberland» y *La casa de campo en ruinas*. La destrucción por medio de la esperanza es la angustia Wordsworthiana que todo lo permea, y todavía vacilamos a la hora de interpretar una ruina tan contradictoria.

Que Wordsworth inventó la poesía moderna o democrática admite tan poca duda como el hecho de que Petrarca inaugurara la poesía renacentista. Siempre hay sombras, incluso sobre los poetas más grandes y originales; a Petrarca le persiguió la de Dante, del mismo modo que Wordsworth, en la época de su obra mayor, nunca pudo huir de Milton. En este punto, la profecía de Vico vuelve a iluminarnos; la Edad Teocrática exalta a los dioses, la Edad Aristocrática celebra a los héroes, la Edad Democrática valora a los seres humanos y llora por ellos. Para Vico no había Edad Caótica, sólo un Caos durante el cual comenzaría el recurso a la Edad Teocrática. En mi opinión, nuestro siglo ha conservado religiosamente el caos aplazando du-

rante mucho tiempo (¡y que dure!) la llegada de una nueva Edad Teocrática. Después de los dioses, héroes y humanos sólo quedan los *cyborgs*, y observo lleno de alarma al musculoso Terminator reemplazando al ser humano. *La casa de campo en ruinas* es un poema muy sombrío, pero ahora, en los noventa, parece un bendito consuelo, un grito humano contra el caos y contra cualquier recurso a las rigideces teocráticas.

¿Cuál pudo ser la intención de Wordsworth, como poeta, al escribir *La casa de campo en ruinas*? Modificaré la pregunta siguiendo a Kenneth Burke, quien nos enseñó a preguntar siempre: ¿Cuál era la intención del escritor, como persona, al escribir este poema, obra de teatro o relato? Como poeta, Wordsworth pretendía crear el gusto que permitiera apreciarlo, pues ningún escritor importante —ni siquiera Dante— estuvo tan decidido a universalizar su temperamento, enormemente individual. El espíritu de Wordsworth estaba abierto a la otredad humana y natural, como quizá ningún otro poeta lo ha estado antes o después. Hazlitt captó perfectamente esta verdad en una comparación entre Wordsworth y Byron escrita en 1828, cuatro años después de la muerte de Byron y en plena chochez poética de Wordsworth (que fue terrible y duró desde 1807 hasta 1850, la agonía más larga de un gran genio poético en toda la historia). Tras formular una pregunta astutamente perversa acerca del difunto Byron («Tan orgulloso de su linaje, ¿jamás sintió curiosidad por explorar la heráldica del intelecto?»), Hazlitt contrasta a Wordsworth y a Byron, que siempre prefirió a Pope antes que a Wordsworth: «El autor de las *Baladas líricas* describe el liquen de las rocas, el helecho marchito, con el sentimiento peculiar que éstos le provocan; el autor de *El joven Harold* describe el majestuoso ciprés, o la columna caída con el sentimiento que ha provocado en todos los muchachos».

En los orígenes de «El anciano mendigo de Cumberland» y *La casa de campo en ruinas* hay algunos sentimientos muy pecu-

liares, difíciles de traducir en términos normativos. La singularidad de Wordsworth consiste en haber convertido estos curiosos sentimientos en una poesía universalmente accesible, de modo muy parecido a los deseos de Tolstói. La justicia de permitir que un mendigo inmensamente anciano muera como ha vivido, ante el ojo de la Naturaleza; el terrible *pathos* de Margarita, una campesina absolutamente humana y encantadora, que es destruida por sus recuerdos y su esperanza; se trata de asuntos accesibles a cualquier conciencia humana, sea cual sea su edad, género, raza, clase social e ideología. Condenar a Wordsworth por no escribir versos de protesta política o social, o por haber renunciado a la revolución, es cruzar la última línea divisoria entre la arrogancia académica y la suficiencia moral. Traspasada esa línea divisoria, precisamos a un nuevo Dickens que describa la hipocresía, y a un nuevo Nietzsche que haga la crónica del hombre o la mujer del *ressentiment*, cuya «alma *bizquea*».

«Michael» (1800) es el gran poema pastoril de Wordsworth, y el arquetipo de los mejores y más característicos poemas que asociamos con Robert Frost. El poeta de «La muerte del mercenario» posee una fuerza propia a la hora de representar el *pathos* humano primordial, aunque no a la escala de Wordsworth, que desafía incluso la capacidad que tiene el Yahvista de alcanzar los límites del arte. El Michael de Wordsworth, a los ochenta años de edad todavía un patriarca bíblico fuerte y vigoroso, es un pastor que ha «aprendido el significado de todos los vientos, / de las ráfagas de todos los matices». Las tormentas le envían a las montañas a rescatar a sus rebaños, y su soledad le dignifica: «había estado solo / entre el corazón de miles de nieblas, / que a él se acercaron, y le abandonaron, en las alturas».

Tiene a su único hijo, Lucas, siendo ya anciano, lo cría para que sea pastor y es el centro de su existencia. Las necesidades económicas le obligan a separarse del muchacho por un tiem-

po, enviándolo a la ciudad para que allí se gane la vida con un pariente. Contar el argumento del poema es incitar a la sátira de mi obra cinematográfica favorita, la demoníaca película de W. C. Fields *El vaso de cerveza fatal*, en la que el hijo de Fields, el temible Chester, va a la gran ciudad y es incitado por unos estudiantes a beber el vaso de cerveza fatal. Inmediatamente ebrio, Chester rompe la pandereta de la chica del Ejército de Salvación, una corista reformada. Sintiéndose insultada, la chica recurre a su experiencia y tumba a Chester con una patada como las que daba en el coro. Inexorablemente, el incidente conduce a Chester a una vida de crimen y, con el tiempo, a la muerte a manos de Paw y Maw Snavely, o W. C. Fields y señora. Lucas no está lejos de Chester, pero el sublime Michael, antes de la marcha de Lucas, le pide que coloque la primera piedra para la construcción de un aprisco, que el padre acabará en ausencia del muchacho, como pacto entre ellos. Después de que el muchacho ha abandonado el camino de la virtud y huido a un país remoto, nos encontramos con una memorable visión del pesar acompañada, al mismo tiempo, de una severa censura.

> Hay alivio en la fuerza del amor;
> y eso permite soportar lo que, de otro modo,
> trastornaría la mente o partiría el corazón:
> he conversado con más de uno que aún se acuerda
> bien del Anciano, y de lo que fue de él
> años después de haber oído tan tristes nuevas.
> Su cuerpo había envejecido conservando
> una fuerza inusual. Entre las rocas
> iba, y aún alzaba la cabeza para ver el sol y las nubes,
> y escuchaba el viento; y, como antes,
> todas sus labores de pastor llevaba a cabo,
> y cultivaba la tierra, su pequeña heredad.
> Y a ese pequeño valle de vez en cuando
> acudía, para construir el Aprisco que
> su rebaño necesitaba. Y todavía no se ha olvidado
> la compasión que todos los corazones sentían
> por el Anciano. Y todos creían

que muchísimos eran los días que allí iba
y no levantaba ni una sola piedra.

El verso final de este pasaje ha sido admirado tanto por Matthew Arnold como por todos los Wordsworthianos que sobreviven a la caída actual de las academias; pero aunque sigue siendo un verso extraordinario, prefiero la estrofa final, que pone a prueba nuestra memoria con un solo roble:

Allí, junto al Aprisco, a veces se le veía
sentado solo, o con su fiel Perro,
ya viejo, junto a él, a sus pies echado.
Durante siete años, de vez en cuando,
trabajó en la construcción del Aprisco,
y al morir dejó la obra inacabada.
Tres años, o poco más, sobrevivió Isabel
a su marido: cuando ella murió el terreno
fue vendido, yendo a parar a manos de un extraño.
Aquella casa antaño llamada LA ESTRELLA DE LA NOCHE
ya no existe; la reja del arado ya no surca la tierra
sobre la que se erguía; grandes cambios han ocurrido
en todo el vecindario: pero aún permanece el roble
que crecía junto a la puerta; y pueden verse
las ruinas del Aprisco inacabado
junto al impetuoso arroyo de Green-head Ghyll.

Cuando yo era más joven, creía que placer y dolor se repartían equitativamente la memoria, y tenía la impresión de recordar literalmente los poemas que eran más inapelables en su expresión y más placenteros en sus cualidades mágicas. Ahora que me hago viejo, estoy más de acuerdo con Nietzsche, que casi convertía en sinónimos lo memorable y lo doloroso. Un placer más arduo puede ser doloroso, como, creo yo, comprendió explícitamente Wordsworth. Existe un camino que conduce de la voluntad protestante a la imaginación compasiva de Wordsworth, y eso explica algunas de las curiosas afinidades de Wordsworth y *Persuasión*, de Austen, que se exploran en este capítulo. El pacto de Michael, vigente con la naturaleza pero roto por Lucas, es un ejercicio de la voluntad protestante, que

busca dejar huella en la memoria. Su emblema, al final de «Michael», son el roble solitario y las piedras informes del aprisco inacabado.

Wordsworth, contrariamente a Austen (que fue una regresión), no era partidario de los finales felices, pues en él la metáfora del matrimonio tiene más que ver con la armonía entre lo que él llama «naturaleza» y su propia «mente alusiva» que con la unión entre hombre y mujer. La Naturaleza, en Wordsworth, es el gran persuasor, y se trata de una persuasión en la que la pérdida experimental es trocada por la ganancia imaginativa. La ganancia, en «El anciano mendigo de Cumberland», es un júbilo que no resulta fácil de aceptar, pero que tampoco es fácil de olvidar. *La casa de campo en ruinas* concluye con una bendición que es todo pérdida, aunque terriblemente memorable, mientras que «Michael» también concluye con una visión de la pérdida absoluta.

Todos estos poemas pastoriles de Wordsworth, lúgubres aunque sublimes, son memoria canónica, «canónica» porque Wordsworth ha llevado a cabo la selección para nosotros. Se nos ofrece a sí mismo como un Hermes que nos dirá que y cómo recordar, no para que nos salvemos o seamos más sabios y juiciosos, sino porque sólo el mito de la memoria puede reparar nuestras pérdidas experimentales. Su lección, una vez aprendida, fue canónica: sobrevivió en George Eliot, en Proust (a través de la figura mediadora de Ruskin) y en Beckett, cuya obra *La última cinta de Krapp* puede considerarse la última función de Wordsworth. Y todavía sobrevive, incluso en estos malos tiempos en que la memoria canónica se ve amenazada por las agresivas moralizaciones y la docta ignorancia.

«Persuasión» es una palabra que deriva de la latina que se utilizaba para «aconsejar» o «exhortar», para recomendar si es bueno o no llevar a cabo una acción concreta. La palabra se remonta a una raíz que significa «dulce» o «agradable», de mane-

ra que en la bondad de llevar a cabo o no una acción encontramos más un matiz de sabor que un juicio moral. Jane Austen la escogió como título para su última novela acabada. Como título, recuerda más a *Orgullo y prejuicio* o *Juicio y sentimiento* que a *Emma* o *Mansfield Park*. No le damos ese nombre a una persona o a una propiedad, sino a una abstracción, a una sola, en este caso. El título se refiere, principalmente, a la persuasión a que se ve sometida su heroína, Anne Elliot, a los diecinueve años, por parte de su madrina, Lady Russell, para que no se case con el capitán Frederick Wentworth, un joven oficial de la marina. A la larga, el consejo acabará resultando muy poco acertado, y, dieciocho años después, es enmendado por Anne y el capitán Wentworth. Al igual que ocurre con todas las comedias irónicas de Austen, todo acaba felizmente para la heroína. Y sin embargo cada vez que acabo de leer esta novela perfecta me siento muy triste.

Al parecer, no se trata de una extravagancia mía; cuando les pregunto a mis amigos y estudiantes qué han experimentado al leer el libro, a menudo asocian la tristeza con la lectura de Persuasión, más incluso que con la de *Mansfield Park*. Anne Eliot, un ser discretamente elocuente, es un personaje seguro de sí mismo, en absoluto melancólico, y la idea que tiene de su yo jamás es vacilante. No es su tristeza la que sentimos al acabar el libro: es lo sombrío de la novela lo que nos deja huella. La tristeza enriquece lo que yo denominaría la persuasividad canónica de la novela, su manera de mostrarnos su extraordinaria distinción estética.

Persuasión destaca entre las demás novelas por lo mismo que Anne Elliot destaca entre los demás personajes novelescos: por avanzarse a su época y poseer un carácter fuerte y contenido. Ni el libro ni el personaje son pintorescos o vivaces; Elizabeth Bennet, en *Orgullo y prejuicio*, y Emma Woodhouse, en *Emma*, poseen un vigor del que al principio carece Anne Elliot, y pue-

de que sea eso a lo que se refería Austen al afirmar que Anne era «demasiado buena para mí». Lo cierto es que Anne es demasiado sutil para nosotros, aunque no para Wentworth, que sintoniza con ella en una especie de longitud de onda oculta. Juliet McMaster observa «el tipo de comunicación oblicua que constantemente tiene lugar entre Anne Elliot y el capitán Wentworth, pues, aunque rara vez hablen entre sí, los dos comprenden constantemente toda la importancia de las palabras del otro mejor que sus interlocutores».

Ese tipo de comunicación que se da en la novela se basa en un profundo «afecto», una palabra que Austen valora por encima de «amor». Para Austen, el «afecto» entre un hombre y una mujer es el sentimiento más profundo y duradero. No creo que sea exagerado decir que Anne Elliot, aunque contenida, es la creación por la que la propia Austen ha sentido más afecto, pues derramó sus propias cualidades sobre Anne. Henry James insistía en que el novelista debe ser una sensibilidad que no pase por alto absolutamente nada; mediante esa prueba (sin duda bastante limitada) sólo Austen, George Eliot y James, entre los escritores ingleses, se unirían a Stendhal, Flaubert y Tolstói en ese panteón bastante restringido. Puede que Anne Elliot sea el personaje, de entre toda la prosa de ficción, cuya sensibilidad no pasa nada por alto, aunque no corre peligro de convertirse en novelista. La más exacta apreciación de Anne Elliot que he leído nos la ofrece Stuart Tave:

> Nadie oye a Anne, nadie la ve, pero ella está siempre en el centro. Es a través de sus oídos, de sus ojos y su mente como nos interesamos por lo que ocurre. Si nadie se percata de ella, ella se percata de todo el mundo, y percibe lo que les está ocurriendo mientras ellos no saben nada de sí mismos ella lee la mente de Wentworth, y los problemas que se causa a sí mismo y a los demás, antes de que él sea consciente de ellos a través de las consecuencias que acarrean.

Los peligros estéticos que acechan a este modelo son palpables: ¿cómo construye un novelista un personaje tan persuasivo? Poldy, en el *Ulises* de Joyce, es arrolladoramente persuasiva

porque es una persona muy completa, que fue la principal intención de Joyce. El tono irónico de Austen no permite la representación de un personaje tan completo: no acompañamos a sus personajes al dormitorio, a la cocina, al cuarto de baño. Lo que Austen parodia en *Juicio y sentimiento* lo lleva a la apoteosis en *Persuasión*: la sublimidad de una sensibilidad concreta e interiormente aislada. Anne Elliot es casi la única figura de Austen que posee un corazón comprensivo. La diferencia está en su casi sobrenatural agudeza perceptiva de los demás y del yo, que es, seguramente, la cualidad que más distingue a Austen como novelista. Anne Elliot es a la obra de Austen lo que la Rosalinda de *Como gustéis* es a Shakespeare: el personaje que casi alcanza ese dominio de la perspectiva que sólo le es accesible al novelista o al dramaturgo, pues de otro modo la novela o la obra perderían toda cualidad dramática. C. L. Barber subraya de modo memorable esta limitación:

> El dramaturgo tiende a mostrarnos una cosa cada vez, y a comprender, en su momento, esa cosa cabalmente; sus personajes se van a los extremos, tanto al cómico como al serio; y ningún personaje, ni siquiera una Rosalinda, se halla en posición de ver todo lo que ocurre en la obra ni de alcanzar, de este modo, un equilibrio absoluto, pues entonces la obra dejaría de ser dramática.

Me gusta darles la vuelta a las palabras de Barber: más incluso que Hamlet o Falstaff, o que Elizabeth Bennet, o que Fanny Price en *Mansfield Park*, Rosalinda y Anne Elliot poseen un equilibrio casi completo, poco les falta para poder ver todo lo que ocurre en la obra y en la novela. Su equilibrio no puede superar totalmente la perspectivización, aunque la sensibilidad de Rosalinda y Anne, ambas equilibradas y libres tanto de la agresividad como de una actitud defensiva, les permite compartir el equilibrio de sus creadores más de lo que nunca podremos hacerlo nosotros.

Austen nunca pierde intensidad dramática; compartimos las angustias de Anne concernientes a las renovadas intenciones de Wentworth hasta la conclusión de la novela. Pero nos fiamos

de Anne tanto como deberíamos fiarnos de Rosalinda; los críticos verían la ranciedad de Touschstone tan claramente como ven la vanidad de Jacques si depositaran más confianza en las reacciones de Rosalinda hacia todos los demás personajes de la obra, así como hacia sí misma. Las reacciones de Anne Elliot poseen la misma autoridad decisiva; debemos procurar dar a sus palabras el peso que no le conceden los demás personajes de la novela, a excepción de Wentworth.

Las palabras de Stuart Tave, al igual que las de Barber, son acertadas aun cuando se les dé la vuelta; la ironía de Austen es muy shakespeariana. Incluso el lector debe caer en el error inicial de infravalorar a Anne Elliot. El ingenio de Elizabeth Bennett o de Rosalinda es más fácil de apreciar que la certera sensibilidad de Anne Elliot. Su carácter reservado combina la ironía austeníana con la idea Wordsworthiana de una esperanza aplazada. Austen posee, en buena medida, la inigualable capacidad shakespeariana de presentarnos personas, tanto importantes como insignificantes, que poseen un modo de hablar diferenciado y coherente para cada una de ellas, y que son completamente distintas la una de la otra. Anne Elliot es la última de las heroínas de Austen de lo que, en mi opinión, debemos llamar la voluntad protestante, pero en ella la voluntad ha sido modificada, quizá perfeccionada, por sus descendientes, por la compasiva imaginación romántica, de la que Wordsworth, como hemos visto, fue el profeta. Eso es quizá lo que contribuye a hacer de Anne un personaje tan complejo y sensible.

Las primeras heroínas de Jane Austen, de las que Elizabeth Bennett resulta la más ejemplar, manifestaban la voluntad protestante como directas descendientes de la Clarissa Harlowe de Samuel Richardson, con el Dr. Samuel Johnson revoloteando por allí cerca como autoridad moral. La crítica marxista, inevitablemente, ve la voluntad protestante, incluso en sus manifestaciones literarias, como un asunto mercantil, y se ha puesto de

moda hablar de las realidades socioeconómicas que Jane Austen excluye, tales como el esclavismo de las Indias Occidentales, que es, en parte, la causa última de la seguridad financiera de que disfrutan sus personajes. Pero todas las obras literarias logradas se basan en exclusiones, y nadie ha demostrado que ser consciente de la relación entre cultura e imperialismo nos ayude lo más mínimo a la hora de leer *Mansfield Park. Persuasión* acaba con un tributo a la armada inglesa, en la que Wentworth ocupa un lugar de honor. No hay duda de que Wentworth, en el mar, ordenando la última serie de azotes disciplinarios, resulta menos atractivo que Wentworth en tierra, comprendiendo lentamente los placeres del afecto de Anne Elliot. Pero, de nuevo, el de Austen es un gran arte que se funda sobre exclusiones, y las sórdidas realidades del poder naval británico no son más relevantes en *Persuasión* que la esclavitud de las Indias Occidentales en *Mansfield Park*. Austen, sin embargo, se interesó vivamente por las consecuencias pragmáticas y laicas de la voluntad protestante, y éstas me parecen un elemento crucial que nos ayuda a apreciar a las heroínas de sus novelas.

La interioridad shakespeariana de Austen, que culmina en Anne Elliot, revisa las intensidades morales del secularizado martirio protestante de Clarisa Harlowe, su lenta agonía tras ser violada por Lovelace. Lo que anula la voluntad de vivir de Clarissa es su voluntad aún más fuerte de mantener la integridad de su ser. Ceder ante el arrepentido Lovelace casándose con él sería comprometer la esencia de su ser, la exaltación de su voluntad violada. Lo que en *Clarissa* es tragedia Austen lo convierte en comedia irónica, pero el impulso de la voluntad por mantenerse firme apenas se altera en esta conversión. En *Persuasión,* lo que se subraya es un voluntario intercambio de afectos, donde el hombre y la mujer tienen en alta estima el valor del otro. Obviamente, las consideraciones externas de riqueza, propiedad y posición social son elementos cruciales, pe-

ro también lo son las consideraciones interiores de sentido común, amabilidad, cultura, ingenio y afecto. En cierto modo (me duele decir esto, pues soy un acérrimo emersoniano), Ralph Waldo Emerson fue el precursor de la actual crítica marxista a Austen, al denunciarla como una mera conformista que no permitía que el alma de sus heroínas se librara verdaderamente de las convenciones sociales. Pero eso era malinterpretar a Jane Austen, que comprendía que el objeto de las convenciones era liberar la voluntad, aun cuando la tendencia de las convenciones fuera ahogar la individualidad, sin la cual la voluntad no tenía trascendencia.

Las principales heroínas de Austen —Elizabeth, Emma, Fanny y Anne— poseen tal libertad interior que sus individualidades no pueden reprimirse. El arte de Austen como novelista no consiste en preocuparse por la génesis socioeconómica de su libertad interior, aunque el nivel de ansiedad aumenta en *Mansfield Park* y *Persuasión*. En Austen, la ironía se convierte en un instrumento de la invención, que el Dr. Johnson definía como la esencia de la poesía. Una concepción de la libertad interior que se centra en el rechazo de cualquier afecto que no proceda de aquel a quien se le ha concedido esa estima, resulta una idea de lo más irónica. La suprema escena cómica de toda la obra de Austen debe de ser el rechazo de la primera propuesta de matrimonio de Darcy, donde las ironías de la dialéctica de la voluntad y el afecto se vuelven casi ofensivas. Esa alta comedia, que continuará en *Emma*, se mitiga un tanto en *Mansfield Park*, y a continuación se convierte en otra cosa, inconfundible pero difícil de calificar, en *Persuasión*, donde Austen ha alcanzado la maestría de un modo tan consciente que parece haber cambiado la naturaleza del ejercicio de la voluntad como si también se pudiera persuadir a dicho ejercicio de que se convierta en un acto más excepcional y desinteresado del yo.

Nadie ha sugerido que Jane Austen se convierta al Romanticismo en *Persuasión*; su poeta favorito seguía siendo William Cowper, no Wordsworth, y su prosista preferido fue siempre el Dr. Johnson. Pero su intensa desconfianza de la imaginación y del «amor romántico», tan predominante en sus novelas, en *Persuasión* no resulta un factor determinante. Anne y Wentworth conservan su afecto mutuo a lo largo de ocho años de separación, y cada uno es capaz de imaginar la posibilidad de una reconciliación. Pero éste es material para una novela romántica, no para una irónica. Las ironías de *Persuasión* a menudo son mordaces, pero casi nunca van dirigidas a Anne Elliot, y sólo rara vez al capitán Wentworth.

Existe una difícil relación entre la represión, por parte de Austen, de su ironía característica aplicada a sus protagonistas y un cierto tono plañidero que oímos por primera vez en *Persuasión* y que flota por encima de toda la novela. A pesar de la fe de Anne en ella misma, es muy vulnerable a la angustia, que nunca se permite expresar, de no vivir su vida, en la que la pérdida potencial va más allá de la insatisfacción sexual, y de hecho la incluye. Sólo un crítico me viene a la memoria, la australiana Ann Molan, que haya subrayado lo que Austen deja muy explícito, que «Anne… es una mujer apasionada. Y, en contra de su voluntad, su corazón sigue exigiendo la satisfacción de sus esperanzas». Puesto que ocho años antes Anne le ha negado su cariño a Wentwonh, siente la necesidad de ocultar su voluntad, y de este modo se convierte en la primera heroína de Austen cuya voluntad e imaginación son antitéticas.

Aunque Austen seguía sintiéndose más afín a la Edad Aristocrática, su autenticidad como escritora la llevó, en *Persuasión*, a adentrarse un buen trecho en la Edad Democrática, o Romanticismo, como solíamos llamarlo. No hay guerra civil dentro de la psique de Anne Elliot, ni dentro de la de Austen; pero sí la emergente tristeza de una escisión del yo, en la que la memoria

se pone del lado de la imaginación en una alianza en contra de la voluntad. Gene Ruoff ha observado el poder casi wordsworthiano que los recuerdos tienen tanto para Anne como para Wentworth. Puesto que en las novelas de Austen las cosas no ocurren por accidente, podríamos preguntar por qué escogió basar *Persuasión* en una nostalgia mutua. Después de todo, el rechazado Wentworth se siente aún menos inclinado que Anne a renovar su afecto, y a pesar de todo la fusión de memoria e imaginación también acaba triunfando sobre su voluntad. ¿Indica esto una relajación de la voluntad en la propia Jane Austen? Puesto que regresa a su estilo anterior en Sanditon, la novela inacabada que comenzara después de *Persuasión,* puede que la historia de Anne Elliot fuera una digresión o un capricho de la novelista. Los paralelismos entre Wordsworth y *Persuasión* son limitados, pero reales. Las novelas del Alto Romanticismo inglés, ya sean de tipo byroniano como *Cumbres borrascosas* o de tipo wordsworthiano como *Adam Bede*, son una evolución claramente posterior. El carácter distintivo de la heroína de Austen no cambia en *Persuasión,* aunque ciertamente es un ser más problemático, teñido de una nueva tristeza relacionada con los límites de la vida. Puede que el elegante *pathos* que a veces se roza en *Persuasión* tenga que ver con la mala salud de Jane Austen, su intuición de que la muerte estaba cerca.

Stuart Tave, al comparar a Wordsworth con Austen, atinadamente observa que ambos eran «poetas del matrimonio» y ambos poseían «una idea del deber comprendida y profundamente sentida por aquellos que conciben la integridad y la paz de sus propias vidas como algo esencialmente ligado a las vidas de los demás, y ven las vidas de todo el mundo en un orden que no es sólo social». Susan Morgan desarrolla la idea de Tave, y señala la afinidad entre la *Emma* de Austen y la magnífica obra de Wordsworth «Oda: Indicios de inmortalidad y recuerdos de la primera infancia». El desarrollo de la conciencia individual,

que implica una ganancia y una pérdida para Wordswonh, pero sólo ganancia para Austen, es el tema compartido. La conciencia de Emma ciertamente se desarrolla, y sufre una transformación casi Wordsworthiana que la lleva de los placeres de algo muy parecido al solipsismo a los placeres más difíciles de la compasión por los demás. Anne Elliot, mucho más madura desde el principio, no precisa apenas que su conciencia se desarrolle. Su rechazo de Wentwonh, largamente lamentado, la aísla contra el elemento destructivo de la esperanza, donde, según hemos visto, ponía su terrible acento el primer Wordsworth, en particular en la historia de Margaret. En lugar de esperanza, tenemos una variedad de emociones, expresadas por Austen con su acostumbrada habilidad:

> ¡Con qué elocuencia habría podido hablar Anne Elliot en favor de una decidida inclinación precoz, de una confianza optimisma en el futuro, y en contra del exceso de precauciones que parecen insultar el esfuerzo y desconfiar de la Providencia! Obligada a la prudencia en su juventud, desarrollaba su vertiente romántica a medida que pasaban los años: ésa era la natural secuela de una iniciación antinatural.

Aquí, desarrollar su vertiente romántica es algo totalmente retrospectivo; Anne ya no cree que eso le sea posible. Y de hecho Wentworth regresa, todavía resentido tras ocho años, y reflexiona que el ascendiente de Anne sobre él ha desaparecido para siempre. Wentworth le reprocha a Anne el carecer, precisamente, de las cualidades de decisión y confianza que le convierten a él en un magnífico capitán de la armada. Con una habilidad casi demasiado meticulosa, Austen traza la manera en que él abandona gradualmente esa actitud, a medida que el poder de los recuerdos le domina cada vez más y comprende que se equivocó cuando, después de que ella le rechazara, la consideró incapaz de actuar. Es una hermosa ironía que él tenga que sufrir un proceso de autopersuasión mientras Anne espera, sin siquiera saber que ella está esperando ni que hay algo que podría reavivar su esperanza. Esto crea una situación de comedia

un tanto triste, y el lector, al tiempo que también espera, reflexiona sobre el importante papel que la contingencia juega en este asunto.

Mientras que los presocráticos y Freud están de acuerdo en que los accidentes no existen, Austen no comparte esa opinión. Para ella, el carácter es el destino, pero el destino, una vez activado, tiende a esquivar el carácter en un contexto social con tantos condicionantes como el mundo de Austen. Al releer *Persuasión,* aunque recordaba su final feliz, me angustiaba, sin embargo, la manera en que Wentworth y Anne dan vueltas el uno en torno del otro en contra de su voluntad. El lector no queda totalmente convencido de la existencia de una entrevista satisfactoria hasta que Anne lee la atormentada carta que él le escribe:

> No puedo seguir escuchando en silencio. Debo dirigirme a usted por los medios que están a mi alcance. Usted me desgarra el alma. Estoy entre la angustia y la esperanza. No me diga que es demasiado tarde, que tan preciados sentimientos han desaparecido para siempre. Me ofrezco a usted de nuevo, y mi corazón le pertenece aún más que cuando casi me lo destrozó hace casi ocho años y medio. No se atreva a decir que el hombre olvida antes que la mujer, ni que su amor muere antes. Sólo la he amado a usted. Puedo haber sido débil, injusto y estar resentido, pero nunca he sido inconstante. Sólo por usted he venido a Bath. Sólo por usted pienso y hago planes. ¿Es que no se ha dado cuenta? ¿Es que acaso no ha comprendido mis deseos? Ni siquiera habría esperado estos diez días de poder leer sus sentimientos, tal como creo que usted ha penetrado en los míos. Apenas soy capaz de escribir. A cada instante oigo algo que me abruma. Baja usted la voz, y, aunque los demás no puedan distinguir sus tonos, yo los percibo claramente. ¡Dulce y admirable criatura! Sin duda nos hace justicia. Cree de verdad que entre los hombres puede haber ternura y constancia. Crea pues que es de lo más ferviente e inmutable en
>
> F. W.

Debo partir, inseguro de mi destino, pero regresará, y la buscaré lo antes posible. Una palabra, una mirada será suficiente para decidir si entro en casa de su padre esta noche o nunca.

No puedo imaginarme una carta así en *Orgullo y prejuicio,* ni siquiera en *Emma* o *Mansfield Park*. El lector perspicaz podría haberse dado cuenta de lo apasionada que era Anne casi desde

el principio de la novela, pero hasta aquí no hay indicio de que la misma pasión se dé en Wentworth. Su carta, como corresponde a un capitán de la marina, está mal escrita y no es exactamente austeniana, aunque por ello resulta de lo más efectiva. Comprendemos que hemos creído en él hasta ahora sólo porque el amor de Anne por él ha provocado nuestro interés. Austen, acertadamente, ha procurado que por sí mismo no despierte ningún interés. Sin embargo, parte del efecto del libro consiste en convencer al lector de la propia capacidad de discernimiento y autopersuasión del lector: Anne Elliot es casi demasiado buena para el lector, igual que para la propia Austen, aunque el lector atento adquiere confianza al comprender a Anne tal como hay que comprenderla. El elemento más sutil de esta sutilísima novela consiste en apelar al poder de la memoria del lector para que esté a la altura de la persistencia e intensidad de un anhelo que Anne Elliot no puede expresar directamente por ser demasiado estoica.

El anhelo flota por encima de todo el libro, coloreando las percepciones de Anne y las nuestras. Nuestra idea de la existencia de Anne se identifica con nuestra conciencia del amor perdido, por ficticio o idealizado que pueda ser. La improbabilidad de que se reanude con éxito una relación destrozada ocho años antes debería actuar contra la textura de la más «realista» de las novelas de Austen, pero ella tiene mucho cuidado al procurar que no sea así. Igual que la autora, el lector queda persuadido de desear para Anne lo que ella todavía desea para sí misma. Ann Molan ha observado con mucha sutileza que Austen «está más satisfecha con Anne en los momentos en que Anne está más insatisfecha consigo misma». El lector se deja llevar por Austen, y gradualmente Anne también queda persuadida y se une al lector, permitiendo que su anhelo quede plenamente expresado:

El Dr. Johnson, en *El divagador 29,* al hablar de «El desatino de esperar la desgracia», advertía en contra de depositar excesivas esperanzas en el futuro, bien porque se le temiera o porque se esperara con ansia:

> porque los objetos de temor y esperanza son aún inciertos, de modo que hemos de desconfiar de las imágenes que nos provocan unos y otros, pues ambos son igualmente falaces; mientras que la esperanza aumenta la felicidad, el miedo agrava la calamidad. Es opinión general que ningún hombre ha hallado una felicidad proporcional a las expectativas que incitaban su deseo y estimulaban su persecución; y tampoco ningún hombre ha hallado en la realidad unos males tan terribles como los que le describiera su imaginación.

Éste es uno de los diversos pronunciamientos johnsonianos en contra del peligroso prevalecimiento de la imaginación, algunos de los cuales su discípula Austen había sin duda leído. Si, siguiendo el consejo del gran crítico, uno excluyera tales imágenes, entonces Wordsworth no habría escrito nada, y Austen no habría escrito *Persuasión*. Sin embargo, resulta un libro extraño en la producción de Austen, pues en la novela occidental no se había conocido tal dominio en el arte de la exclusión. De cualquier novela de Austen se puede decir que es una elipsis lograda, en la que se omite todo lo que podría perturbar sus conclusiones irónicas, aunque felices. *Persuasión* sigue siendo la menos popular de sus cuatro novelas canónicas porque es la más extraña, aunque toda su obra es cada vez más extraña a medida que nos acercamos al final de la Edad Democrática, a cuyo inicio tanto contribuyó su contemporáneo Wordsworth. En equilibrio sobre el filo de la Edad Aristocrática, comparte con Wordsworth un arte dependiente de la escisión entre una menguante voluntad protestante y una imaginación compasiva recién estrenada, donde la memoria cumple la función de sanar ese desgarro. Si el razonamiento de mi libro tiene alguna validez, Austen sobrevivirá incluso en los malos años que nos esperan, debido a la extrañeza de su originalidad y a la visión individual de nuestras perdurables necesidades, que sólo la literatura puede satisfacer en la Edad Teocrática que se nos avecina.

11. WALT WHITMAN COMO CENTRO DEL CANON NORTEAMERICANO

Si uno intenta enumerar los logros artísticos de nuestro país dentro de la tradición occidental, nuestras realizaciones en el campo de la música, la pintura, la escultura y la arquitectura suelen quedar un tanto empequeñecidas. No se trata de tomar a Bach, Mozart o Beethoven como patrones; Stravinski, Schoenberg y Bartók son más que suficientes para colocar a nuestros compositores en una perspectiva un tanto triste. Y sean cuales sean los esplendores de la moderna pintura y escultura norteamericanas, entre nosotros no hay ningún Matisse. La excepción es la literatura. Ningún poeta occidental, desde mitad del XVIII, ni siquiera Browning, Leopardi o Baudelaire, es capaz de hacerles sombra a Walt Whitman o a Emily Dickinson. Y en nuestro siglo los principales poetas —Frost, Stevens, Hart Crane, Elizabeth Bishop, entre otros— rivalizan con Neruda, Lorca, Valéry, Montale, Rilke o Yeats. Nuestros grandes novelistas —Hawthorne, Melville, James, Faulkner— son capaces, del mismo modo, de resistir la comparación con sus colegas occidentales.

Quizá sólo James soporta la compañía de Flaubert, Tolstói, George Eliot, Proust y Joyce, pero tenemos libros de importancia en el contexto mundial: *La letra escarlata, Moby Dick, Huckleberry Finn, Mientras agonizo*. Aunque el libro de mayor importancia es *Hojas de hierba*, original de 1855. Sin embargo, el talento de Whitman no se acaba en 1855, cuando aparecen sus

magníficos y extensos poemas, por entonces sin título, que con el tiempo iban a denominarse *Canto de mí mismo* y «Los durmientes». En 1856, el segundo *Hojas de hierba* presentaba el «Poema del ocaso», que ahora conocemos como «En el *ferry* de Brooklyn». La tercera edición, de 1860, nos ofrecía «Con el reflujo del océano de la vida» y «De la cuna que se mece eternamente», y 1865 añadía trágicamente la elegía que puede ser comparada a «Lycidas» y «Adonais», el gran lamento por el mártir Abraham Lincoln: «La última vez que florecieron las lilas en el huerto».

Estos seis poemas mayores, *Canto de mí mismo* y las cinco menores pero extraordinarias meditaciones, son lo más importante de Walt Whitman. Para encontrarle un equivalente estético occidental debemos remontarnos a Goethe, Blake, Wordsworth, Hölderlin, Shelley y Keats. No hay nada tan intenso, sublime y directo en la segunda mitad del siglo XIX, ni en nuestro siglo ya casi acabado, excepto quizá Dickinson. Es una inmensa paradoja que nunca hayamos comprendido bien a Whitman, pues es un poeta muy difícil, inmensamente sutil, que en su obra generalmente hace casi exactamente lo contrario de lo que dice estar haciendo.

Para muchos lectores actuales, Whitman es el apasionado populista, precursor de Allen Ginsberg y otros rebeldes profesionales. Sus verdaderos descendientes son dos grandes poetas norteamericanos que intentaron huir de él pero no pudieron: T. S. Eliot y Wallace Stevens. Quizá deberíamos añadir al magnífico Hart Crane, que escribió con la retórica de Eliot y Stevens, pero con una actitud y un aliento Whitmanianos. El poeta-profeta inglés D. H. Lawrence es el cuarto verdadero poeta Whitmaniano de la lengua inglesa; Pound, William Carlos Williams y otros candidatos son otra cosa, mientras que John Ashbery me parece el quinto y más whitmaniano de aquellos que de hecho aprenden del *Canto de mí mismo* y lo completan. Los

poetas de habla hispana, que culminan en Neruda, llevan la influencia de Whitman en otra dirección, que tiene más que ver con Walt Whitman como figura simbólica que con el texto real de su poesía.

La originalidad de Whitman tiene menos que ver con su verso supuestamente libre que con su inventiva mitológica y su dominio de las figuras retóricas. Sus metáforas y sus razonamientos rítmicos abren un nuevo camino de una manera aún más eficaz que sus innovaciones métricas. Incluso los poemas muy breves y ligeros manifiestan el impacto de su originalidad.

> Ésta es tu hora, oh, Alma, tu libre vuelo hacia lo inefable,
> lejos de los libros, lejos del arte, abolido el día, concluida la lección,
> sales y te muestras silenciosa, contemplativa, a meditar en los temas que más amas.
> La noche, el sueño, la muerte y las estrellas.
>
> [Traducción de Francisco Alexánder].

Se trata de «Una clara medianoche», un poema muy tardío, que permaneció en la conciencia de Wallace Stevens. «Las estrellas» que hay al final del poema sustituyen a la madre oceánica ausente o al océano engendrador, que son siempre la cuarta y quinta presencia cuando Whitman evoca «Noche, sueño, muerte». Stevens elogiaba el pequeño poema debido a la fuerza con que manifestaba la actitud de Whitman en relación con su tema, su clara idea del mundo. La medianoche es el punto de epifanía de Whitman, cuando la revelación no se ve importunada por las distracciones del día. Su gran poema en relación con ese tema es «Los durmientes», quizá el más descuidado de sus seis poemas mayores. En 1855, al igual que el resto de *Hojas de hierba*, no llevaba título; en 1865 fue «Poema nocturno», y en 1860 «Acechos del sueño». Como solía ocurrir, la primera idea de Whitman fue la mejor; éste es, de hecho, su «Poema nocturno». Al entrar en la noche, Whitman encarna, de una manera muy consciente, al Jesús norteamericano, audacia que repite un momento de muerte y resurrección de *Canto de mí mismo*,

aunque es mejor comenzar con «Los durmientes» y a continuación abordar algunos aspectos de *Canto de mí mismo,* rumbo hacia el Whitman explícitamente elegíaco.

Sabemos que, como profeta religioso norteamericano, Whitman respondía al estímulo de Emerson, así como a las tradiciones que Emerson representaba, las tendencias heréticas occidentales y orientales. Su punto de arranque, en 1854, parece que fue el famoso ensayo de Emerson acerca de «El poeta», con su declaración de que los poetas son «dioses liberadores». Los fragmentos del cuaderno de notas que constituyen los primeros borradores de *Canto de mí mismo* registran una identificación aún más estrecha con el Jesús norteamericano que su forma revisada de la sección 38 del poema completo:

> En vano me atravesaron las manos con clavos.
> Recuerdo mi crucifixión y mi sangrienta coronación
> recuerdo a los que se burlaban y los insultos abofeteándome
> el sepulcro y la blanca sábana me han delatado
> estoy vivo en Nueva York y San Francisco,
> de nuevo recorro las calles después de dos mil años,
> no todas las tradiciones llenan de vitalidad las iglesias
> no están vivas, sino que son fría argamasa y ladrillo,
> yo puedo construir otras igual de buenas, y tú también:
> los libros no son hombres…

El Jesús de la religión norteamericana no es el hombre crucificado ni el Dios de la Ascensión, sino el hombre resurrecto que pasa cuarenta días con los discípulos, cuarenta días de los que el Nuevo Testamento prácticamente no dice nada. El poeta de las últimas quince secciones de *Canto de mí mismo* es nuestro más grande representante del hombre resurrecto. «Los durmientes» es la prehistoria de esa resurrección y describe la versión whitmaniana del misterio de la Encarnación, en la que el hombre-dios y el personaje poético se funden. El poema, necesariamente, y como casi todo lo mejor de Whitman, apunta muchas más cosas, pues la evocación de la elección mesiánica

es inconsistente; sin embargo, aquí y en todas partes nunca está lejos de Whitman.

Creo que, por lo general, los críticos no lo abordan porque les molesta, al igual que el franco onanismo de Whitman resulta difícil de abordar. Hay pocas pruebas de que Whitman tuviera alguna vez relaciones sexuales con alguien que no fuera él mismo, y por lo que yo sé de su vida y su poesía, sospecho que hubo sólo un intento abortado de relación, presumiblemente homosexual, en el invierno de 1859-60. Quizá Whitman descubrió de nuevo que tocar con su cuerpo el de otra persona era más de lo que podía soportar. A pesar de todos sus sufrimientos psicosexuales casi autistas, tuvo el genio y el heroísmo de escribir su media docena de poemas mayores. «Los durmientes» paga el precio de la confirmación, y es el más blakeiano de los poemas de Whitman, aunque Whitman todavía no había leído a Blake. Al igual que Blake, Whitman adopta la actitud visionaria de un profeta hebreo:

> Yo vago toda la noche en mi visión,
> andando con pasos leves, caminando de prisa y parándome sin ruido,
> inclinándome, con los ojos abiertos, sobre los ojos cerrados de los durmientes.
> Errante y aturdido, abstraído, fuera de lugar, contradictorio,
> vacilando, contemplando, inclinándome y deteniéndome.
>
> [Traducción de Francisco Alexánder].

A pesar de su propio estado, se enfrenta a los durmientes, muertos y no muertos, a los que sufren y los plácidos, y es deferente con los afligidos:

> Permanezco de pie en la oscuridad, con la vista baja, junto a los que más padecen y a los más desvelados,
> paso mis manos dulcemente, de uno a otro lado, a algunas pulgadas de ellos,
> los desvelados se hunden en sus lechos, duermen con sueño sobresaltado.
>
> [Traducción de Francisco Alexánder].

Tras una extraordinaria serie de identificaciones, algunas de las cuales le amenazan implícitamente, la voz del poeta comienza a sufrir una reintegración, que yo a regañadientes interpreto en términos freudianos, por no decir jungianos. Las fuerzas que están fuera del yo profético y que luego le reforzarán, al principio amenazan con inundarlo, de manera que Whitman teme para sí la muerte por agua sufrida por su sustituto en la sección 3 del poema, «veo a un hermoso nadador gigantesco nadar desnudo en los remolinos del mar». Este titán, o «valeroso gigante», viene flanqueado en el poema original por dos pasajes que Whitman posteriormente suprimió: un episodio onírico en el que él es arrojado, desnudo y avergonzado, al mundo, y una identificación de pesadilla con una figura luciferina que alcanza su clímax en una sombría y curiosa analogía con el blanco Leviatán de Melville.

> Ahora la enorme masa del crepúsculo que es la masa de la ballena,
> parece mía;
> ¡cuidado, caballero! Aunque esté echado soñoliento e indolente,
> un golpe de mi aleta es muerte.

La fantasía de ser un desarraigado alterna con negaciones diabólicas: se trata de un esquema de sufrimientos y tentaciones que son consecuencia de la elección en cuanto que liberadora. La hermosa sección final del poema nocturno de Whitman comienza con lo que podría servir de descripción a un cuadro de William Blake:

> Los durmientes son muy hermosos en su yacente desnudez,
> corren, cogidos de las manos, por toda la superficie de la tierra, de oriente a occidente, mientras yacen desnudos.
>
> [Traducción de Francisco Alexánder].

La palabra mágica para el Whitman nocturno es «pasar», y la salvación para él es ser un transeúnte[9]. Todos los durmientes afligidos se despiertan en una casi resurrección: «Pasan por el fortalecimiento de la noche y por la alquimia de la noche, y despiertan». Enfrentado a esa visión, Whitman otorga a su poe-

ma y a sí mismo una majestuosa reconciliación en los versos finales:

> Yo también paso en la noche,
> me aparto un momento de ti, ¡oh, Noche!, pero vuelvo a ti y te amo.
> ¿Por qué he de temer confiarme a ti?
> No temo, he nacido bien de ti,
> amo el día raudo y variado, pero no abandono a aquella en cuyo regazo he dormido tanto tiempo,
> no sé cómo he nacido de ti y no sé adónde me voy contigo, pero sé que he nacido bien y que me iré bien.
> Me demoraré poco tiempo en la noche, y me levantaré temprano,
> pasaré el día puntualmente, oh, madre mía, y volveré puntualmente a ti.
>
> [Traducción de Francisco Alexánder].

Sólo la madre y la noche se mencionan, pero la muerte esta continuamente implícita. Todavía hay reservas y miedos en este pasaje, pero ¿cómo podría ser de otro modo? En el vocabulario de los antiguos gnósticos, al que Whitman curiosamente se acerca aquí, el abismo de la noche es el antepasado, y la creación a partir de ese abismo constituyó la caída. Sin pretender estar en posesión de un conocimiento pleno, en este punto Whitman corre conscientemente el riesgo de la muerte cíclica y la resurrección cíclica. Su gnosis es que él nació bien, se irá bien y volverá a levantarse. El sombrío contraste con la fe vacilante de Whitman es la desesperada declaración de Lear a Gloucester: «Debes tener paciencia; llegamos aquí llorando; ya lo sabes, la primera vez que olemos el aire, lloramos y gemimos», y «Cuando nacemos, lloramos por haber llegado a este gran escenario de locos». El *pathos* de Whitman es que su gnosis todavía imperfecta no está lejos de las trágicas protestas de Lear. El *Canto de mí mismo*, desde la sección 38 en adelante, intenta ofrecer un conocimiento más perfecto. La sección 41 se basa en la exacta intuición, por parte de Whitman, de que todos los dioses, Jehová incluido, fueron hombres una vez, llegando a una soberbia blasfemia:

Magnificando y afirmando llego,
ofrezco más en la subasta que los prudentes viejos,
Tomo por cuenta propia la dimensión exacta de Jehová,
litografío a Cronos, a su hijo Zeus, a su nieto Hércules,
compro dibujos de Osiris, de Isis, de Baal, de Brahma y Buda;
en mi cartera llevo a Manitú, a Alá, y el crucifijo grabado,
junto con Odín, Mexitli el de horrible cara, y todos los ídolos y todas las imágenes,
aceptándolos a todos por lo que valen y ni un centavo más,
reconociendo que vivieron y cumplieron con su obra.

[Traducción de Jorge Luis Borges].

En contra de ellos, Whitman ofrece su propia obra: «Lo sobrenatural no tiene importancia, y yo mismo espero el día en que seré uno de los dioses». En la sección 43, aceptar a Jesús implica aceptar una multiplicidad de dioses, y las secciones finales del poema rechazan cualquier angustia espiritual. Los fragmentos del cuaderno de notas dejan claras las ambiciones de Whitman: «Espero el tiempo en que yo sea un Dios; / creo que haré tanto bien y seré tan puro y prodigioso como siempre». No se puede imaginar afirmación más extrema del proyecto de Whitman que la del borrador de la sección 49 en su cuaderno de notas: «Tenemos mucho de Dios, porque somos hombres», y de nuevo: «No puedo concebir un ser más maravilloso que el hombre». Lo que Joseph Smith proclamó como doctrina mormona del hombre perfeccionado hasta ser Dios es independientemente imaginado en el hermetismo de Whitman.

La versión de Whitman de la religión norteamericana hay que buscarla en el aspecto más original de *Canto de mí mismo*, su cartografía psíquica de tres componentes en cada uno de nosotros: el alma, el mí mismo y el yo real. Utilizo aquí los propios términos de Whitman, que no reduzco a freudismo ni a ninguna otra categoría psicológica. La distinción inicial de Whitman es entre alma y mí mismo, en la que el alma, al igual que el cuerpo, forma en gran medida parte de la naturaleza, una naturaleza un tanto alienada. Por alma, Whitman entiende el

carácter o *ethos* en oposición al yo, que él concibe como personalidad o *pathos*. El carácter *actúa*, pero la personalidad *sufre*, aun cuando se trate del agradable sufrimiento de la pasión, sea esta baja o elevada. De manera que cuando Whitman escribe «mi alma» se refiere a su propio lado oscuro, el componente enajenado o alienado de su naturaleza. Cuando escribe «mí mismo», como en el título, *Canto de mí mismo*, se refiere a lo que él denomina Walt Whitman, un norteamericano, un varón bruto y agresivo.

Pero ese «mí mismo» de Whitman, tal como él admite abiertamente, se divide en dos. Existe también un yo matizado, femenino, que él denomina «el yo real», y que identifica con el poderoso cuarteto de la noche, la muerte, la madre y el mar. El alma whitmaniana es una naturaleza desconocida, una suerte de espacio en blanco, mientras que el yo en bruto es una persona o máscara, una serie interminable y mudable de identificaciones. Pero el yo real no es sólo un ámbito conocido mediante la facultad del conocimiento, sino algo próximo a la capacidad gnóstica de conocer incluso mientras uno es conocido.

La mitología que Whitman crea del alma y de los dos yoes es bastante coherente, aunque compleja. Podría haber denominado a su poema mayor *Canto del alma*, pero de ninguna manera se sintió tentado a hacerlo, al igual que tampoco lo tituló *Canto del yo real*. Whitman escribió grandes cantos del yo real, y entre ellos se incluyen «Los durmientes» y «Con el reflujo del océano de la vida». Incluso la elegía «Lilas» es un arrollador canto del yo real, aunque conduzca hacia lo que denomina «el inventario del alma» o revelación de mi naturaleza desconocida.

Es en el *Canto de mí mismo*, su poema más ambicioso, donde Whitman deja constancia de manera más plena, aunque todavía incompleta, de las relaciones entre su alma y los dos yoes. «Me celebro a mí mismo», comienza diciendo para dar a entender

que su héroe es Walt Whitman, o, tal como tituló el poema en 1856: «Poema de Walt Whitman, un norteamericano». En su cuarta sección invita a su alma, una invitación que retoma en la sección 6, pero sólo después de que el «yo real», que nunca invita al alma, sea objeto de un bello retrato en la sección 5. A menudo pienso que éstos son los mejores versos de *Canto de mí mismo*, o al menos los más cautivadores, y que presagian el yo poético de T. S. Eliot y John Ashbery. Aquí, dice de pronto Whitman, está el yo real, no Walt el bruto:

> Lejos de la contienda y el conflicto, permanece lo que yo soy,
> Divertido, satisfecho, compasivo, ocioso, unitario,
> Miro hacia abajo, me yergo o apoyo mi brazo sobre una base impalpable y segura,
> O miro con la cabeza inclinada a un lado, curioso de lo que sucederá,
> Participo en el juego o lo abandono, sigo sus lances y me pregunto cuál será el resultado.
>
> [Traducción de Francisco Alexánder].

Retirándose tanto de la competición como de un Eros demasiado fácil, el yo real permanece aparte, aunque no aislado, en una actitud increíblemente airosa, abierto a lo inmediato aunque un tanto despegado, espectador y participante a la vez, por así decir. Todo el pasaje es encantador y memorable. Por una vez, Whitman no se muestra escurridizo, y comenzamos a comprenderle un poco mejor.

Pero entonces, de manera instantánea y poderosa, arroja una sombra sobre esa comprensión: «Creo en ti alma mía, mi otro yo no se humillará ante ti, / y tú no te humillarás ante él».

Aquí nos encontramos en el centro del genio de Whitman, y se trata del genio que comparte con su mentor, Emerson. El yo en bruto, la persona Walt Whitman, es capaz de relacionarse libremente con el alma o la naturaleza desconocida, pero el otro que yo soy, el yo real o hermético, tiene tendencia a mantener sólo una relación amo-esclavo con el alma. En este punto hay que leer el lenguaje de Whitman con mucha atención: la perso-

nalidad del poeta posee, evidentemente, un impulso masoquista hacia su carácter insondable, y el carácter, a su vez, podría verse compelido a quedar subordinado al auténtico yo, despegado y distante, aunque no se nos dice cuál será el agente de esa compulsión. Lo que en él está al mismo tiempo dentro y fuera del juego, a pesar de toda su postura de libertad, se humillaría ante lo que no puede saberse, y esa naturaleza alienada podría sufrir la humillación contraria.

Ambas actitudes del espíritu son rechazadas por Walt Whitman, poeta norteamericano, y ambas degradaciones son abordadas a lo largo del poema, especialmente en sus dos grandes pasajes de crisis aguda y resolución parcial. La virtual violación del yo real por parte del alma en las secciones 28-30 viene seguida de la humillación del alma en relación con la otredad dentro del yo en la sección 38. Ambas crisis pretenden servir de contraste con la semiunión metafórica del alma y el yo exteriorizado y en bruto de la sección 5 del poema. Whitman, con humor, retrata un abrazo absurdamente imposible, que no ha impedido que muchos solemnes exégetas se tomen al pie de la letra la comedia del poeta. Es maravillosamente grotesco visualizar el alma de uno agarrando por la barba al yo con una mano mientras coge los pies del yo con la otra. Donde Whitman más nos desconcierta al mezclar el barullo literal y metafórico es en sus evocaciones de onanismo. Tomemos por ejemplo la sorprendente intimidad del curioso canto «Mi yo espontáneo»:

> El alivio sano, el reposo, la satisfacción,
> y este ramillete que he arrancado, al azar, de mí mismo:
> ha servido; lo arrojo con negligencia para que caiga en cualquier parte.
> [Traducción de Francisco Alexánder].

Más sorprendente aún es la primera crisis de *Canto de mí mismo*, donde la imagen, quizá también el acto representado, es una consumada aunque reacia masturbación. Resulta ciertamente irónico que en la actualidad se aclame a Whitman como

poeta gay. No hay duda de que su impulso más profundo fue el homoerótico, y sus poemas de pasión heterosexual no han convencido a nadie, ni siquiera al propio Whitman. Pero, por alguna razón, en su poesía, probablemente al igual que en su vida, su orientación erótica fue onanista. Una imagen que prevalece en su poesía es la de derramar la propia semilla sobre el suelo tras la autoexcitación. Más incluso que el sadomasoquismo, el onanismo parece ser el último tabú occidental, al menos en términos de representación literaria, y sin embargo Whitman lo aclama en algunos de sus poemas más importantes.

Si alguien, en 1855, hubiera anunciado que el escritor canónico norteamericano acababa de aparecer con un libro denominado *Hojas de hierba*, impreso con gran descuido y cuyo único tema era él mismo, podríamos haber expresado un modesto escepticismo. Que nuestro poeta nacional fuera un onanista y un egotista, que proclamaba su propia divinidad en una serie de estrofas que parecen casi prosa, sin título y sin rima, nos habría despertado, como mucho, una condescendiente compasión. Después de todo, el joven Henry James, para algunos la sensibilidad crítica más sistemática que hemos producido, reseñó *Redobles de tambor* una década más tarde rechazando sin ninguna duda a Whitman, afirmando que su mente prosaica era, como si dijéramos, la de un Arnold Schwarzenegger de su época, elevándose mediante el ejercicio muscular a un vano intento de sublimidad.

James se arrepintió posteriormente; pero nosotros no habríamos sido más atinados, y también nos habríamos arrepentido. La gran excepción es Ralph Waldo Emerson, que recibió el libro por correo, lo leyó y le escribió a Whitman diciéndole que había publicado la más importante obra de inteligencia y saber jamás escrita por un norteamericano. El juicio de Emerson sigue siendo cierto. Emerson envejeció prematuramente y añadió algunas severas restricciones, pero su primer veredicto

sigue siendo el punto culminante de la crítica literaria pragmática norteamericana. Emerson lo había hecho lo mejor que había podido, bastante bien, desde luego, pero reconoció inmediatamente que ése era el poeta que había profetizado, el Mesías literario a quien él había servido de Elías o de Juan Bautista.

En su carta a Whitman, Emerson comentó de la edición de 1855 de *Hojas de hierba*: «Soy muy feliz al leerlo, pues todo inmenso poder nos hace felices». Cinco años más tarde, en su última gran obra, *Guía de la vida*, ofrece su definición de poder:

> Todo poder es de un mismo tipo, un compartir la naturaleza del mundo. La mente que sintonice con las leyes de la naturaleza estará en la corriente de los acontecimientos, y será fuerte con su fuerza. Un hombre está hecho de la misma sustancia que los acontecimientos; se halla en simpatía con el curso de las cosas, puede predecir ese curso. Todo lo que acontece, le acontece a él primero, de modo que él es igual a todo lo que acontezca.

Creo que Emerson acertó al ver en Whitman al chamán norteamericano. El chamán, necesariamente, tiene el yo dividido, es sexualmente ambiguo, y resulta difícil distinguirlo de lo divino. Como chamán, Whitman es infinitamente metamórfico, capaz de estar en varios lugares al mismo tiempo, y comprende muchas cuestiones que Walter Whitman Jr., el hijo de un carpintero, a duras penas podría haber comprendido. Comenzamos a leer a Whitman adecuadamente cuando vemos en él un retorno a los tiempos de la antigua Escitia, a los extraños curanderos demoníacos que se sabían poseedores o poseídos por un yo mágico u oculto. Por eso Whitman es el poeta de la religión norteamericana de estos tiempos. Cuando leo el antiguo y casi gnóstico Evangelio de Tomás, me siento obligado a pensar en Whitman, y cuando leo esos himnos baptistas del sur de Estados Unidos que hablan de caminar y hablar con Jesús, el cuáquero disidente Whitman me viene de nuevo a la mente. Éste es el Whitman, tal como ha mostrado Richard Poirier, de «La invocación suprema», el poema lírico norteamericano digno de

San Juan de la Cruz, otro lamento que celebra la Noche Oscura del Alma:

> En el último instante, tiernamente,
> de las murallas de la poderosa casa fortificada,
> del abrazo de los cerrojos corridos, de la guarda de las puertas herméticas,
> quiero exhalarme sutilmente.
> Quiero salir deslizándome sin ruido;
> con la llave de la dulzura descorrer los cerrojos —con un murmullo.
> Abrir de par en par las puertas, oh, alma.
> Tiernamente sin impaciencia
> (fuertes son tus cadenas, oh, carne mortal,
> fuertes son tus cadenas, oh, amor).
>
> [Traducción de Francisco Alexánder].

Es la invocación suprema, pues incluso el chamán debe saber que la forma definitiva de cambio es la muerte. El alma, o naturaleza desconocida de uno, abre las puertas para que la muerte abrace al yo real. Como en la noche oscura de Juan de la Cruz, el modelo lírico es el Cantar de los Cantares de Salomón, del que Whitman se ha hecho eco anteriormente en la elegía «Lilas», especialmente en la Canción de la Muerte del tordo ermitaño. Ahí, sin embargo, la muerte y la madre son todavía una identidad; al final, en la visión de Whitman, el destino erótico del yo regresa a su propio dominio y a sus aventuras con su propia alma. Esto significa que la aventura amorosa definitiva de Whitman es con Whitman, y regresamos a lo que parece molestar a algunos de nosotros, el Eros autoerótico de nuestro poeta nacional.

La musa de la masturbación no es demasiado estimada entre nosotros, ni entre los demás, que yo sepa, pero el permanente escándalo de Whitman posee un vital componente onanista. Yo sugeriría que la universalidad de Whitman, su inmensa capacidad para superar las barreras lingüísticas, no se ve estorbada por esta amplia sexualidad, incluyendo este componente. La poesía de Whitman rehúsa reconocer cualquier demarcación

sexual, al igual que rehúsa aceptar cualquier línea fortificada que divida lo humano y lo divino. Está claro que Whitman, un Demócrata del Territorio Libre del Estado de Nueva York en su tiempo, es un partido político permanente de un sólo miembro, al igual que John Milton era una secta de él solo; pero, al igual que Milton, Whitman conocía el secreto de convertir su solitario idioma en una voz permanentemente significativa.

La canonicidad de Whitman descansa sobre su capacidad de alterar de modo permanente lo que podríamos denominar la imagen norteamericana de la voz. Uno puede oír la voz de Whitman en Hemingway, probablemente sin intención por parte de Hemingway, de una manera casi tan arrolladora como puede oírla en poetas que, por lo demás, nada tienen en común. La voz que en nuestra literatura contemporánea se alza en soledad, herida o estoica, tiende a asumir tonalidades Whitmanianas. Stevens no siente muchos deseos de que su cantante del Key West evoque a Whitman, y sin embargo su poema acaba con

> La furia del hacedor al ordenar las palabras del mar,
> palabras de fragantes portales, de pálidas estrellas,
> y de nosotros mismos y de nuestros orígenes,
> en espectrales demarcaciones, con sonidos más penetrantes.

Las palabras de los portales pertenecen a Keats, pero las palabras del mar, las palabras de nosotros mismos, las palabras de nuestro origen, son de Whitman, cuyo poema «De la cuna que se mece eternamente» se tituló originariamente «Una palabra procedente del mar», donde la palabra es la muerte, la sensata y sagrada muerte. Nunca podré asimilar el hecho de que Wallace Stevens, quien menospreciaba la máscara vagabunda de Whitman, el Walt norteamericano en bruto, escribiera el tributo más espléndido a Whitman de nuestra literatura:

> Pasa el sol de otoño por el lejano sur
> como Walt Whitman paseando por una rojiza orilla.
> Canta y canturrea las cosas que forman parte de él,

> las palabras que fueron y serán, muerte y día.
> Nada es definitivo, canturrea. Ningún hombre verá el final.
> Su barba es de fuego y está hecho de llamas que se elevan.

¡Qué feliz habría sido Whitman viendo esta adecuada evocación de su poder emersoniano! Stevens lo agrupa todo: Whitman como el sol leonino, otoñal y elegíaco, un transeúnte que niega el carácter definitivo de las cosas y que rechaza el final prometido. Siempre al sol, en el ocaso y al amanecer, cantando y salmodiando el yo dividido y el alma incognoscible, el Whitman de Stevens no es ninguna divinidad, pero él se enciende con una llama que sobrepasa el fuego natural. Y sin de hecho hacerse eco de la salmodia de «cada uno y todos» con que finaliza la elegía «Lilas», Stevens insinúa sus intensidades rapsódicas, su confianza en «el poder de restitución de la noche». No oigo ninguna ironía en el éxtasis celebrador de Stevens, ni tampoco ninguna ideología, ninguna energía social abriéndose paso. Lo que oigo es el resonar de una imagen, la imagen de una voz, una voz que canta, salmodia, pasa, absolutamente convencida de que origen y final, por respeto a la vida, pueden dejarse a un lado.

Ya anciano, al evocar los recuerdos de su mentor, Whitman narraba un alentador comentario que le hizo Emerson, afirmando que al final el mundo le daría la razón al poeta de *Hojas de hierba* porque así tenía que ser, porque se lo debía. A pesar de los tardíos malentendidos entre Emerson y Whitman —que fueron muchos—, recordamos esa exacta profecía, al igual que recordamos el comentario de Whitman ante la tumba de Emerson: «Un hombre justo, equilibrado, que todo lo amó, todo lo abarcó, y fue cuerdo y claro como el sol». Lo que une a Whitman y a Emerson es mucho más vital que lo que les separa, y Whitman lo captó en ese «todo lo abarcó», la imagen del sol como un orbe autosuficiente.

El sabio de la religión norteamericana, a pesar de todas sus reticencias, en sus textos lo reveló todo de sí mismo. El poeta de la religión norteamericana, vociferando su seguridad en sí mismo, lo ocultó casi todo. Emerson es un escritor sapiencial, como Nietzsche, Kierkegaard, Freud, y su precursor, Montaigne. Prudentemente astuto, Whitman no tiene sabiduría que impartir, y no la echamos de menos. Nos ofrece su tormento y su división y la extraña capacidad de un yo que es al mismo tiempo el que conoce y el conocido. En sus mejores versos, es imposible distinguir entre los yoes ontológicos y empíricos. Según el criterio de la dialéctica continental, eso debería hacer que sus mejores poemas fueran incoherentes y se convirtieran en antecesores de los *Cantos* de Pound. Existe una compleja relación entre Whitman y Pound, pero a pesar de que en los Cantos se encuentren indicios de *Canto de mí mismo* o de «Lilas», los versos de Pound no arrojan mucha luz sobre estos últimos, mientras que si volvemos la vista atrás desde *La tierra baldía* o *Notas hacia una ficción suprema*, conseguiremos que iluminen, al menos en parte, la obra de Whitman. Lo que en Whitman reemplaza la sabiduría o la penetración filosófica es lo que Blake llamaba «visión». Para Blake, más apremiante, como corresponde a un apocalíptico, la palabra «visión» consiste en un programa para restaurar lo humano. La visión de Whitman es más modesta, a pesar de su arrojo norteamericano: integrar la psique whitmaniana era ya suficiente proyecto. El proyecto quedó sin acabar, y no era posible hacerlo; pero el Dios norteamericano, tal como yo entiendo la religión norteamericana, está también sin acabar, y es otro proyecto en perpetuo proceso.

Hay que ser circular al intentar centrar a Whitman, a fin de dejar constancia de su absoluta centralidad en el canon literario norteamericano. Tenemos poetisas extraordinarias: Dickinson, Moore, Bishop, Swenson. Aun cuando una docena de poetisas de tal eminencia surgieran entre nosotros, eso no descentraría

a Walt, porque como escritor era un fenómeno tan poco masculino como Shakespeare o Henry James. Shakespeare me parece bisexual, James hermafrodita, y Whitman autoerótico, pero, se lo hicieran como se lo hicieran, ninguno de los tres se restringe a su sexo ni se orienta hacia lo masculino, tal como sí ha ocurrido con algunos de los más grandes escritores: Milton, Wordsworth, Yeats, y por encima de todos, Dante. Poseen características no fácilmente aceptables por nuestras críticas feministas más militantes, y algunas de esas características no son particularmente amables. En cierto momento, estos poetas podrán parecer vulnerables a las nuevas críticas culturales, pero con el tiempo los poetas modificarán la crítica.

La fuerza de lo canónico se manifiesta en la serena persistencia de los escritores más grandes. Su fecundidad es infinita porque representan el corazón y la cabeza en lugar de las partes pudendas o los privilegios de casta, secta o raza. Se pueden poner reparos, si ése es nuestro deseo, al *ethos* de Dante o Milton, pero ellos son casi invulnerables en lo que se refiere a *logos* o *pathos*. Trotski, a quien no se puede considerar un intelectual poco comprometido, se negaba a considerar la Comedia de Dante un «mero documento histórico», e instaba a los escritores rusos a que vieran «una relación directamente estética» entre ellos y el poema de Dante. En opinión de Trotski, el poder y la intensidad de la obra de Dante, su inteligencia y su profundidad de sentimiento, la hacían esencial para los escritores marxistas. *La Comedia* y *El paraíso perdido* nos imponen una relación directamente *estética*. Es posible que se trate de poemas cristianos, pero los dos poseen una extrañeza y un bárbaro esplendor (tal como William Empson observó del poema de Milton) apenas igualado en ninguna otra literatura.

Whitman, que respondía exactamente a la apreciación que Lawrence hizo de él, el más grande de los poetas modernos, de los poetas nacidos en el siglo XIX y posteriormente, comparte

esa extrañeza y ese bárbaro poder, algo que curiosamente sobrevive en los más grandes escritores de la Edad Democrática: Whitman, Tolstói, Ibsen. Comparado con los escritores centrales de nuestra Edad Caótica —Joyce, Proust, Kafka, Beckett, Neruda—, hay algo arcaico que Whitman recupera, igual que Tolstói e Ibsen. Hay tanta extravagancia y generosidad en *Canto de mí mismo*, igual que en *Hadji Murad* de Tolstói y en *Peer Gynt* de Ibsen, que se hace lícito calificar a los tres de verdaderamente homéricos, en contraste con el *Ulises* de Joyce, que a pesar de su armazón de analogías meticulosamente organizadas permanece más cercano a Flaubert que a Homero. *Canto de mí mismo, Hadji Murad* y *Gynt*, al igual que sus creadores, poseen una estatura heroica, a pesar de sus opacidades y sus defectos infantiles. Después de todo, Aquiles también fue infantil, y aunque Odiseo es ciertamente un adulto, no parece el más anciano de los griegos, mientras que el Poldy de Joyce, que apenas es de mediana edad, parece dos mil años más viejo que cualquier otra persona de Dublín.

El protagonista de *Canto de mí mismo* es de hecho igual que Emerson, de quien su admirador Nietzsche señaló maravillosamente: «No sabe lo anciano que es ya, ni lo joven que aún ha de ser». Nietzsche, ay, sufre estéticamente cuando comparamos *Canto de mí mismo* y *Así habló Zaratustra*. Al lado de los de Whitman, los ditirambos de Zaratustra sufren precisamente porque Nietzsche sabe demasiado bien lo anciano que es ya, y está demasiado seguro de lo joven que intentará ser. Intentar vivir como si siempre fuera por la mañana es una empresa estética muy peligrosa, que hundirá a Zaratustra sin dejar rastro. A veces el Walt de *Canto de mí mismo* juega a ser Adán muy de mañana, pero a menudo es tan deliberadamente anciano como el Caos y la Noche.

Whitman había aprendido de Emerson la compleja idea de que el poeta norteamericano del mañana debería, al mismo

tiempo, darle nombre y quitárselo a todo lo que encontrara. Enfrentado a este dilema dialéctico, Whitman astutamente elige la evasión como método: simplemente se negó a nombrar nada, y también a quitarle el nombre a nada. Emily Dickinson, cuya relación con Emerson fue aún más sutil, perfeccionó un arte de despojar de nombre a la cosas y ponerles uno nuevo; pero su capacidad cognitiva, que yo sepa, no tiene parangón en la literatura occidental desde Shakespeare. Whitman poseía una inteligencia sagaz, ingeniosa y llena de recursos, pero no manifestó más originalidad cognitiva que Tennyson (a quien admiraba). Su originalidad hay que buscarla en otra parte: innovaciones formales, actitud, estilo, cartografía psíquica, perspectiva visionaria. Al igual que en Tennyson, lo que a menudo importa más en Whitman es la cualidad de su angustia, de la que depende gran parte de la fuerza de su poesía. Esa angustia produjo las dos crisis del *Canto de mí mismo*, en las secciones 28 y 38, la primera sexual, y por tanto onanista, y la segunda religiosa y a lo Cristo, pero al estilo norteamericano.

Entre los primeros fragmentos de su cuaderno de notas que constituyeron el punto de arranque de *Canto de mí mismo* y del descubrimiento por parte de Whitman de su propia voz poética, se incluye un borrador de lo que iba a convertirse en la sección 28. La imagen de «el promontorio», que aparece en ambas, me parece el emblema esencial de la emergencia de Whitman como poeta. Un promontorio es una altura considerable de tierra que se extiende por encima del mar y se adentra en él, y de este modo caracteriza la amenaza de una abrupta caída. Sin dar nombre ni quitarlo, como siempre, Whitman convierte el cabo en una metáfora de la relación antitética con su propia sexualidad, como vemos aquí en el cuaderno de notas, donde «eso» es el tacto, su propio tacto:

> Eso me trae el reposo, y todos están en un promontorio y se burlan de mí.
>
> Me han abandonado al tacto, y ocupado su lugar en un promontorio.

Los centinelas han abandonado todas las partes de mi cuerpo
me han dejado a merced del torrente de tacto
todos han venido al promontorio para acusarme y atacarme.
Vago borracho y me tambaleo
los traidores me han entregado,
balbuceo de manera insensata, seguramente me he vuelto loco,
soy el más traidor.
Fui el primero en llegar al promontorio.

El *Canto de mí mismo* añade a este último verso «mis propias manos me llevaron». Por qué la crítica no ha abordado la imagen de la masturbación en Whitman es algo que ignoro. Richard Case y Kenneth Burke la observaron antes que yo, y he meditado sobre ella varias veces. Los sentidos de Whitman, a excepción del tacto, le abandonan y se quedan en el promontorio para burlarse de él y acusarle, e incluso para atacarle. Sin embargo, los sentidos traidores simplemente emulan a Whitman, que fue el primero en ir al promontorio.

¿Qué Whitman es este «yo»? ¿Y por qué «el promontorio»? Debe de tratarse del «yo real» humillándose ante la otredad del alma desconocida, mientras que el promontorio, alzándose sobre las aguas maternales, tiene un significado bastante obvio. Aunque Whitman celebra exuberantemente la sexualidad masculina, visualiza el falo como un lugar de peligro, con una abrupta caída hacia la muerte, la madre, el océano, la noche primigenia. Gerald Manley Hopkins, en plena huida de su propio homoerotismo, remarcaba cuán próxima se hallaba su alma a la de Whitman, admiraba la métrica y el estilo de algunos pasajes de *Canto de mí mismo*, y, conscientemente o no, aludía a un verso de «Los durmientes» («¡Avanzamos! una alegre pandilla de sinvergüenzas») en las «alegres-pandillas» de nubes al principio de su poema «De la naturaleza como un fuego heraclitiano y del consuelo de la resurrección».

En uno de sus sonetos más intensos, «Nada de palabras, no hay ninguna», Hopkins tiene una metáfora, «acantilados de caí-

da», que posee algo de la angustia jobiana del «promontorio» de Whitman, pero con una referencia sexual más disimulada: «Oh, la mente, la mente posee montañas; acantilados de caída / terribles, escarpados, inexplorados». La mente, en Whitman, encuentra su acantilado de caída en el promontorio, emblema de una prodigalidad psíquica que Whitman celebra y teme. La parte emersoniana de Whitman le lleva a convertir sus obsesiones personales en fuerzas poéticas, y la imagen del promontorio transforma el *pathos* de la masturbación en dignidad estética. Aquí podemos contrastar a Whitman con Norman Mailer, quien, al igual que Allen Ginsberg, parece surgir más de Henry Miller que de Whitman. El tropo de Mailer para la masturbación es «bombardearse», que como imagen es menos impresionante que la posibilidad de caer de un acantilado, y también entra en conflicto con la celebración, por parte de Whitman, de un acto onanista finalizado con éxito. Whitman sólo permanece en el promontorio hasta el clímax; después se siente exultante en los paisajes exuberantemente masculinos que ha dado a luz. Como un anciano dios egipcio, Whitman crea un mundo a través de la masturbación, aunque solemos encontrar sus promontorios más memorables que sus cosechas.

La crisis es más aguda en la sección 38, donde Whitman sufre la angustia de una excesiva identificación con todos los parias de la humanidad y vocifera contra su propio intento de expiar por todos: «¡Basta! ¡Basta! ¡Basta! De una manera u otra me han aturdido. ¡Retroceded! / Dadme tiempo…». Se recobrará con asombrosa celeridad y fuerza, a pesar de la terrible amargura que le provoca su Pasión, el sufrimiento del Yo Real en cuanto que Cristo norteamericano: «Si pudiera mirar con indiferencia mi propia crucifixión y mi corona de espinas». Y cuando se alza, cuando «mis ligaduras se desprenden», se nos ofrece una crucial manifestación literaria de la obsesión de la religión

norteamericana con la Resurrección, en uno de los pasajes más extraños de todo Whitman:

> Marcho lleno de un vigor supremo y nuevo, soy parte de una procesión común e inacabable,
> nos internamos en el continente o caminamos por las costas, atravesamos todas las fronteras,
> nuestras órdenes veloces se dirigen a todos los rincones de la tierra,
> las flores que traemos en nuestros sombreros son la vegetación
> de millares de años.
>
> [Traducción de Francisco Alexánder].

Whitman es hasta tal punto un humanista que es imposible que la ironía de este fragmento no haya sido calculada, y aun así resulta difícil de captar. El bardo de *Canto de mí mismo* es una especie de Cristo y también «parte de una procesión común e inacabable». La imagen es la de una resurrección general norteamericana, en la que las flores preparatorias han crecido durante milenios. «Eso fue una gran derrota», dijo Emerson del Gólgota, y a continuación añadió que, como norteamericanos, exigimos victoria, una victoria de los sentidos y también del alma. El *Canto de mí mismo* celebra la Resurrección como gran victoria norteamericana, precisamente en el espíritu de Emerson. En el «Divinity School Address», Emerson había proclamado que Jesús «comprendió que Dios se encarnaba en hombre en su persona, y eternamente avanza de nuevo para tomar posesión de su mundo». Este avanzar de nuevo es magnificado en los versos de Whitman, en ese avanzar con supremo vigor, en la manera en que la religión norteamericana trata a los Estados Unidos como el poema más grande, como la Resurrección general.

Y eso es lo que es el último cuarto del *Canto de mí mismo*, el poema de la Resurrección que no exige juicio final. Los mormones y los baptistas del sur, los baptistas negros y los adventistas, sea cual sea su creencia o denominación, o los amantes laicos de la poesía: todos somos libres de identificar al Whit-

man de los últimos y milagrosos tercetos del *Canto de mí mismo* con el Jesús norteamericano con quien los norteamericanos caminan y hablan en los cuarenta días, ampliados a la eternidad, entre la Resurrección y la Ascensión:

> Apenas comprenderás quién soy o qué quiero decir,
> pero sin embargo te daré buena salud,
> y a tu sangre, fuerza y pureza.
> Si no me encuentras al principio no te desanimes,
> si no me encuentras en un lugar busca en otro,
> me detengo en algún lugar para esperarte.
>
> [Traducción de Jorge Luis Borges].

Puede que Whitman, como todos los grandes escritores, fuera un accidente de la historia. Puede que no haya accidentes, que todo, incluyendo lo que consideramos una suprema obra de arte, este sujeto a condicionantes. Pero la historia es algo más que la historia de la lucha de clases, o de la opresión racial, o de la tiranía del género. «Shakespeare hace historia» me parece una fórmula más útil que «la historia hace a Shakespeare». La historia no es más dios o demiurgo que el lenguaje, pero, *como escritor*, Shakespeare fue una especie de dios. Shakespeare centra el canon occidental porque cambia la cognición al cambiar la naturaleza de la cognición. Whitman centra el canon norteamericano porque cambia el yo y la religión norteamericanos al cambiar la representación de nuestros yoes no oficiales y nuestra persuasiva aunque oculta religión poscristiana.

Una lectura política de Shakespeare probablemente sea menos interesante que una lectura shakespeariana de la política, al igual que una lectura shakespeariana de Freud es más productiva que las reducciones freudianas de Shakespeare. Cierto que Whitman no es Shakespeare, ni Dante ni Milton, pero resiste la comparación con cualquier otro escritor occidental desde Goethe y Wordsworth hasta el presente.

¿Qué significa escribir los poemas de nuestro país, del país de alguien? Goethe, enormemente exportable durante el si-

glo XIX, apenas se lee ahora fuera de Alemania. Sin embargo, más que ningún otro poeta de lengua alemana, escribió los poemas de su país. Whitman, exportable casi desde el principio, hoy sigue siendo una figura mundial, pero ¿quedará con el tiempo confinado a los lectores de su propia lengua, como Goethe? La peculiar posición de Whitman como poeta de la religión norteamericana podría ser un argumento en contra de su perpetua relevancia fuera de su país, pero también debemos recordar que el joven Goethe parecía ser ni más ni menos que un mesías para muchos de sus contemporáneos. Sospecho que centrar un canon nacional es garantizar una vigencia permanente dentro de una lengua, pero una eminencia más allá de una lengua concreta es algo muy raro como fenómeno permanente. Puede que el interés por Whitman se desvanezca en el extranjero, aunque nunca ocurrirá, creo, en los Estados Unidos. El poeta de *Hojas de hierba* surgió de una familia sin ilusiones, repleta de sombría inercia y pasión, acechada por demonios y fantasmas. Milagro de supervivencia, Whitman parece haber sido consciente de que su vocación poética dependía de que se mantuviera abierto a toda la tormenta familiar.

La segunda edición de *Hojas de hierba* (1856) contenía un nuevo poema, conocido ahora como «En el *ferry* de Brooklyn». Originariamente llamado «Poema del ocaso», posee la distinción de haber sido el favorito de Thoreau entre las obras de Whitman, y de haber engendrado *El puente* (1930) de Hart Crane, donde una gran extensión del Puente de Brooklyn reemplaza al *ferry* Brooklyn-Manhattan de la época de Whitman, una sustitución tanto empírica como simbólica. Al igual que *Canto de mí mismo*, el poema del ocaso es esencialmente celebrador, pero su sexta sección es una de las letanías más negativas del yo escritas por Whitman:

> No caen sólo sobre ti las manchas de sombra,
> también sobre mí han dejado las sombras caer sus manchas,

lo mejor que yo había hecho se me figuraba vacío y sospechoso,
mis grandes pensamientos, como yo los creía, ¿no eran harto pobres en realidad?
No eres tú el único que sabe qué es ser malvado,
yo también había atado el antiguo nudo de los contrarios.

[Traducción de Francisco Alexánder].

La celebración y la angustia coexisten en muchos soberbios poetas, pero la celebración de sí mismo y la angustia por sí mismo constituyen una yuxtaposición sorprendente y omnipresente en Whitman. Las elegías al yo son el género característico de la poesía norteamericana debido al ejemplo de Whitman; el enigma no es por qué Whitman inventó ese procedimiento, sino por qué se transmitió de una manera tan inevitable después de él. Los dos grandes poemas «A la deriva» que coronaban la tercera edición de *Hojas de hierba*, de 1860, «De la cuna que se mece eternamente» y «Con el reflujo del océano de la vida», han engendrado una interminable progenie, tan variada como «Dry Salvages» de Eliot, «La idea del orden en Key West» de Stevens, «Final de marzo» de Elizabeth Bishop, «Una ola» de John Ashbery y «Cala Corsons» de A. R. Ammons. Puesto que mi tema principal es lo canónico, considero que la cuestión crítica más importante consiste en descubrir dónde reside la importancia de esos poemas.

Parte de la respuesta la encontramos en el melodioso susurro del mar que hay en la palabra «muerte[10]» en el poema «De la cuna que se mece eternamente», puesto que cualquier consideración de la muerte en nuestra literatura nacional siempre nos lleva de nuevo a Walt Whitman. La noche, la muerte, la madre y el mar se mezclan de modo triunfal en «De la cuna», pero quedan desplazados y casi superados en «Con el reflujo del océano de la vida», el más intenso de los dos poemas. Mientras que «De la cuna» rastrea la encarnación del personaje poético de Whitman, «Con el reflujo» representa indirectamente una oscura pero traumatizante crisis personal que Whitman sufrió,

al parecer, en el invierno de 1859-60. Una idea de fracaso, presumiblemente sexual, llena «Con el reflujo» de un nuevo *pathos*, más vivo que en ningún otro poema de Whitman. Hasta la elegía «Lilas», no hay obra de Whitman que resulte tan perfectamente expresiva de la novela familiar norteamericana como el extraordinario momento en que él cae angustiado en la playa y a partir de ese gesto crea la imagen más poderosa de reconciliación con el padre que existe en lengua inglesa:

> Me arrojo sobre tu pecho, padre mío,
> me adhiero a ti de modo que no puedas rechazarme,
> te tengo firmemente asido hasta que me respondas algo.
> Bésame, padre mío,
> tócame con tus labios, como yo toco con mis labios a los que amo.
> Dame con un suspiro, mientras te abrazo estrechamente, el secreto del murmullo que envidio.
>
> [Traducción de Francisco Alexánder].

El secreto del murmullo del océano y del lamento de la madre es que, a pesar de la ferocidad del reflujo, el flujo siempre regresa. Para Whitman se trata de una religión secreta, parte de una gnosis, un saber en el que se llega a conocer al yo. Whitman comprendía perfectamente que su país precisaba su propia religión tanto como su propia literatura. Al menos en parte, su lugar como centro del canon norteamericano consiste en su función y posición, todavía no reconocidas, de poeta religioso nacional. Los sabios y teólogos de la religión norteamericana forman un grupo curiosamente variado: Ralph Waldo Emerson, el profeta mormón Joseph Smith, el visionario tardío de los baptistas sureños Edgar Young Mullins, William James, Ellen Harmon White, fundadora de los Adventistas del Séptimo Día, Horace Bushnell, el más sutil de los teólogos norteamericanos.

El poeta de la religión norteamericana es un solitario, a pesar de que no deja de proclamar que es una multitud. Y cuando camina acompañado va con Jesús o con la muerte.

> Solitario a medianoche en mi patio trasero, mis pensamientos me abandonaron hace un rato,
>
> Y recorrí las viejas colinas de Judea con el dios hermoso y amable a mi lado.

Esas viejas colinas son de Judea, pero están *en* Norteamérica, igual que los sombríos pantanos donde Whitman oye la canción del tordo ermitaño en la elegía «Lilas». El pájaro entona un cántico de muerte y reconciliación en el que el tabú del incesto con la madre se rompe metafóricamente. Whitman es un gran poeta religioso, aunque la religión sea la religión norteamericana y no el cristianismo, al igual que el postrascendentalismo de Emerson es poscristiano. Al igual que en Thoreau, en Whitman encontramos la huella del *Bhagavad-gita*, pero la visión hindú es contemplada a través del hermetismo occidental, con sus elementos neoplatónicos y gnósticos.

En Whitman, al conocer se le llama «hacer inventario» o «inventariar», y va asociado tanto con el autoerotismo como con la escritura de poemas. Cuando Whitman lleva a cabo ese inventario se recuerda a sí mismo, siguiendo a Emerson, que él no es parte de la creación, o, mejor dicho, que lo mejor y más antiguo que hay en él se remonta a antes de la creación. El «inventario» se convierte en la metáfora de Whitman para la gnosis, el conocimiento intemporal de la religión norteamericana. Por extensión, el inventario de Whitman es su primer tropo Canónico, y centra nuestra literatura nacional. Hart Crane lo comprendió en su invocación a Whitman en el canto al «Cabo Hatteras» de *El puente*: «¡Oh, levántate de entre los muertos / tú que traes el inventario, y un pacto, recién firmado / de viva hermandad!». El nuevo contrato de Whitman, según Crane, es órfico, y el «inventario» sustituye a Eurídice. La interpretación que hace Crane del Whitman elegíaco me parece única, pues el inventario es de hecho lo que el poeta de «La última vez que florecieron las lilas en el huerto» nos trae de su descenso a la

muerte, pero sólo después de ofrecer el emblema del inventario al ataúd de Lincoln:

> Toma, ataúd que pasas lentamente,
> yo te doy mi ramita de lilas.
>
> [Traducción de F. Alexánder].

El cuadragésimo segundo dicho de Jesús en el antiguo y protognóstico Evangelio de Tomás es «Sed transeúntes». Quizá Jesús les está diciendo a sus discípulos que sean vagabundos como los sabios cínicos, pero yo prefiero una lectura más whitmaniana. «Tránsito» es la metáfora verbal de la elegía «Lilas», al igual que «inventario» es su imagen sustantiva, y el genio del poema de Whitman es darnos a entender que su saber es una especie de tránsito, una interrogación o un viaje a un lugar en el que la interioridad es completamente inventariada:

> Mas guardemos todas las cosas rescatadas de la noche,
> el canto, la prodigiosa canción del pájaro gris moreno,
> y el himno que lleva el inventario de las cosas, el eco despertado en mi alma,
> con la refulgente estrella caída, con su rostro lleno de dolor,
> con quienes me tenían de la mano cuando nos acercábamos a la llamada del pájaro,
> mis camaradas y yo en medio de esas cosas; conservemos siempre su recuerdo, y el del muerto a quien tanto he amado,
> por el alma más dulce y más sabia de todos mis días y países, y esto por su amado recuerdo,
> la lila y la estrella y el pájaro entrelazados con el canto de mi alma.
> Allá entre los pinos y los cedros fragantes, umbríos, nebulosos.
>
> [Traducción de Francisco Alexánder].

Este extraordinario final, probablemente el más logrado de Whitman y de toda la poesía norteamericana, se teje intrincadamente a partir de los muchos hilos metafóricos que componen el poema. Hay ahí algo más que los emblemas dominantes de la elegía. Toda la poesía mayor de Whitman se congrega aquí, al mismo tiempo que el poeta canturrea, seguro de sí mismo, un inventario que coincide con su centralidad canónica.

Si se piensa en los escritores norteamericanos más importantes, es probable que recordemos a Melville, Hawthorne, Twain, James, Cather, Dreiser, Faulkner, Hemingway y Fitzgerald entre los novelistas. Nathanael West, Ralph Ellison, Thomas Pynchon, Flannery O'Connor y Philip Roth se cuentan entre aquellos que yo añadiría. Los poetas de más peso comienzan con Whitman y Dickinson, e incluyen a Frost, Stevens, Moore, Eliot, Crane, y quizá Pound y William Carlos Williams. De entre las figuras más recientes, enumeraría a Robert Penn Warren, Theodore Roethke, Elizabeth Bishop, James Merrill, John Ashbery, A. R. Ammons, May Swenson. Los dramaturgos son menos ilustres: Eugene O'Neill no resulta ahora una lectura muy satisfactoria, y quizá sólo Tennessee Williams ganará con el paso del tiempo. Nuestros principales ensayistas siguen siendo Emerson y Thoreau; nadie les ha igualado desde entonces. Poe es demasiado universalmente aceptado en todo el mundo como para quedar excluido, aunque su estilo es casi invariablemente atroz.

De estos trece y pico escritores (incluyendo a cualquiera que deseéis añadir), no hay duda de quién ha sido el más influyente, en los Estados Unidos y en el extranjero. Quizá Eliot y Faulkner sean los rivales más próximos de Whitman en su influjo sobre otros escritores, pero no poseen su importancia mundial. Quizá Dickinson y James posean una eminencia estética igual a la de Whitman, pero no pueden competir con su universalidad. En el extranjero, la literatura norteamericana es siempre, en primer lugar, Whitman, ya sea en la América de habla hispana, o en japón, Rusia, Alemania o África. Aquí sólo quiero destacar la influencia de Whitman en dos poetas: D. H. Lawrence y Pablo Neruda.

Neruda puede considerarse el centro canónico de toda la literatura latinoamericana, mientras que Lawrence, aunque claramente pasado de moda en esta época de dogmatismo social,

sigue siendo un novelista, ensayista, poeta y profeta perdurable, cuyo honor e influencia siempre resurgirán. Al igual que Shelley y Hardy antes que él, Lawrence seguirá enterrando a sus propios enterradores, al igual que Whitman enterró a varias generaciones de desdeñosos sepultureros.

Lawrence consideraba a Whitman alguien que poseía el aura que los devotos mormones otorgaban a Brigham Young, el Moisés norteamericano. El Moisés más metafórico de Lawrence habría complacido a Whitman:

> Whitman, el gran poeta, ha significado mucho para mí. Whitman, el que abrió un camino inexplorado. Whitman, el pionero. Y sólo Whitman. No hay pioneros ingleses, ni franceses. No hay poetas-pioneros europeos. En Europa los pretendidos pioneros son sólo innovadores. Igual en Norteamérica. Delante de Whitman, nadie. Delante de todos los poetas, pionero en el desierto de lo desconocido, Whitman. Más allá de él, nadie.

Lawrence contribuyó a fomentar la tradición crítica norteamericana de redescubrir permanentemente al verdadero Whitman, el gran artista de la delicadeza, el matiz, la sutil evasiva, la dificultad hermética, y, por encima de todo, de la originalidad canónica. Whitman fundó lo que es exclusivamente norteamericano en nuestra literatura de imaginación, aun cuando entre nosotros haya grupos rivales que le reclamen como ancestro. Entre los poetas que admiro de mi generación, James Wright se apropió de un Whitman, John Ashbery de otro distinto, A. R. Ammons de otro, y sin duda aún han de aparecer muchos más auténticos Whitmans.

Recuerdo un verano que pasé en Nantucket tras una crisis, en compañía de un amigo que estaba obsesionado con pescar, y a quien le leía en voz alta a Whitman mientras me recobraba. Cuando estoy solo y lo leo en voz alta, es casi siempre Whitman, alguien a quien necesito desesperadamente para aliviar el dolor. Si lo lees en voz alta, para ti mismo o para otra persona, resulta particularmente apropiado salmodiarlo. Es el poeta de nuestro país, que nunca será reemplazado, y probablemente

nunca superado. Muy pocos poetas en lengua inglesa han superado «La última vez que florecieron las lilas en el huerto»: Shakespeare, Milton, y puede que uno o dos más. Y no estoy seguro de que Shakespeare y Milton alcanzaran un *pathos* más profundo y una elocuencia más sombría que la de las «Lilas» de Whitman. La gran escena entre el loco Lear y el ciego Gloucester, los discursos de Satán después de haber reunido a sus legiones caídas, son ejemplos de lo Sublime agonista. Y también estos versos, aunque con una serenidad sobrenatural:

> En el huerto, delante de una vieja alquería, junto al vallado enjabelgado,
> se yergue un alto arbusto de lilas, de hojas acorazonadas de un verde intenso,
> donde se alzan delicadamente numerosos capullos aguzados, perfumados con el aroma penetrante que amo,
> cada hoja es un milagro, y de este arbusto del huerto,
> de capullos de tenue color y hojas acorazonadas de un verde vivo,
> arranco una rama con su flor.
>
> [Traducción de Francisco Alexánder].

12. EMILY DICKINSON: ESPACIOS EN BLANCO, TRANSPORTES, LO OSCURO

Si tomáramos prestado el título de Eric Bentley *El dramaturgo como pensador* para un libro que se llamara *El poeta como pensador*, tendría que estar dedicado a Emily Dickinson. Exceptuando a Shakespeare, Dickinson manifiesta más originalidad cognitiva que ningún otro poeta occidental desde Dante. Su rival más próximo podría ser Blake, que también lo reconceptualizó todo por sí mismo. Pero Blake fue un sistemático creador de mitos, y su sistema ayuda a organizar sus especulaciones. Dickinson lo repensó todo por sí misma, pero escribió meditaciones líricas en lugar de obras teatrales o epopeyas mitopoyéticas. Shakespeare tiene cientos de personajes, y Blake docenas de lo que él denominó Formas Gigantes. Dickinson se atuvo al *yo* al tiempo que practicaba un arte de singular economía.

Lo que sus críticos siempre subestiman es su asombrosa complejidad intelectual. Ningún lugar común sobrevive a sus apropiaciones; lo que ella no rebautiza o redefine, lo revisa hasta que lo deja difícilmente reconocible. Whitman le envió su obra a Emerson; Dickinson escogió a Thomas Wentworth Higginson, un hombre valiente pero que no era un crítico. Se quedó desconcertado, aunque lo que nos diferencia de él es sólo una cuestión de grado; nosotros también estamos desconcertados, pero no por su extraordinaria eminencia, sino por el poder de su inteligencia. No creo que las exigencias intelectuales de Dickinson hayan encontrado un crítico de su altura, y

tampoco tengo esperanzas de que ocurra. Pero espero despejar todas las dudas acerca de su incomparable originalidad cognitiva y de la consiguiente dificultad de su obra, a fin de que podamos ver lo que hay en algunos de sus mejores poemas.

La extrañeza, como sigo descubriendo, es una de las exigencias primordiales para entrar en el canon. Dickinson es tan extraña como Dante o Milton, que nos impusieron sus visiones idiosoncrásicas a fin de que sus estudiosos los encontraran más ortodoxos de lo que son. Dickinson es demasiado sutil para imponer nada, pero es una pensadora tan individual como Dante. Su contemporáneo, Whitman, está por delante de todos nosotros en cuanto a matiz y elusión metafórica. Dickinson nos aguarda perpetuamente al final del camino por lentos que vayamos, pues pocos podemos emularla repensándolo todo por nosotros mismos.

Hace aproximadamente una década, en un pequeño libro titulado *La rotura de los vasos,* rastreé la metáfora del espacio en blanco en la poesía inglesa y norteamericana, desde Milton y a través de Wordsworth, Coleridge, Emerson, Whitman y Stevens. Había considerado reflexionar también acerca de los espacios en blanco de Dickinson, pero retrocedí ante su formidable intensidad. Aparecen en nueve de sus poemas, todos ellos extraordinarios, pero el que más me gusta es el número 761, fechado aproximadamente en 1863, cuando la poetisa tenía treinta y dos años:

De Blanco a Blanco —
un camino sin hilo
pisé con pies mecánicos —
parar — perecer — o avanzar —
del mismo modo indiferentes —
Si ganaba el final
más allá finaliza
incierto desvelado —
cerré los ojos — y avance a tientas

era más claro — estar Ciego —

Condensar tanto en cuarenta y una palabras y diez versos es algo que no parece posible. Esta miniatura lírica nos lleva a recorrer todo el camino que va desde Teseo, arquetipo del héroe ingrato, que abandona a la mujer que le da el hilo del laberinto, hasta Milton, que domina el uso que hacen los poetas masculinos de la metáfora del espacio en blanco universal que la naturaleza presentaba a su ceguera. No hay ninguna Ariadna que le dé a Dickinson el camino para encontrar la salida, aun cuando ella sospecha cuáles son sus miedos, presumiblemente su propia pesadilla del Minotauro, un emblema de la fuerza masculina, quizá incluso de la sexualidad masculina. El miedo provoca la indiferencia del desamparo, la necesidad de pisar con pies mecánicos a medida que uno va sin hilo de blanco a blanco. La madriguera de Kafka está aquí profetizada, y uno recuerda la fascinación que Paul Celan sentía por Dickinson, que dio como resultado algunas traducciones admirables. Todo esto está contenido en las veinte palabras de la primera estrofa; y aún hay más, ¿pues cómo podemos confinar las reverberaciones de «De Blanco a Blanco»?

La ruina o el espacio en blanco que vemos en la naturaleza, había escrito Emerson, está en nuestro ojo. Esta alusión se refería probablemente a la oda de Coleridge «Desaliento», donde el protagonista contempla «con un ojo en blanco», otra alusión, como sabían Coleridge y Emerson, al lamento de Milton por su ceguera. «Estar ciego» por haberlo elegido así es renunciar a ver el Blanco, que en Dickinson, al igual que en sus antecesores masculinos, es una imagen de la crisis poética. Ciertamente, los incesantes blancos de Stevens están más cerca de los de Dickinson que de los de Milton o Coleridge, y en Stevens van permanentemente asociados a la crisis poética. Si volvemos la mirada a la primera estrofa de «De Blanco a Blanco», el verbo que la rige está en pasado: «pisé». ¿Dónde, entonces, está ella? La se-

gunda estrofa no nos da ninguna respuesta: «Si ganaba el final / más allá finaliza / incierto desvelado —». Es muy duro escribir y pensar eso. El movimiento desde «ganado» hasta el presente de «finaliza» apunta a que ella ganó un final, un final que sigue terminando más allá de una revelación que permanece incierta.

Lo que más se nos resiste es ese trascendental «más allá», que le otorga un valor distinto a ese «final» condicional y nos recuerda el juego de palabras entre «final» y «finaliza». Un final que finaliza *más allá* de lo que sea ya no es un final en absoluto, y nos prepara para el decidido acto del poema que contrasta con los pies mecánicos que pisan: «cerré los ojos». Sales de la ruina o del laberinto de la naturaleza cuando cesas de contemplar el blanco, pero tu ganancia es equivoca: «y avancé a tientas / Era más claro».

¿Deberíamos leer «y avancé a tientas como si fuera más claro»? Posiblemente, pero sólo a expensas de una espantosa ironía, que se extiende hacia la frase final entre guiones: «estar Ciego». ¿Es más claro estar ciego? En esta metafórica revisión, el lamento de Milton pierde su *pathos* heroico, el *pathos* sobre el que Coleridge, Wordsworth y Emerson basaron sus propios tropos del espacio en blanco. Todos los poemas de búsqueda de Dickinson poseen aspectos, kafkianos, laberínticos: son viajes a ninguna parte, un poco como el vagar por la playa de Stevens en *Las auroras del otoño* y como los poemas de Whitman de Deriva. Que su poema «De Blanco a Blanco» vacía de contenido una cierta tradición del *pathos* heroico del poeta masculino me parece evidente. Su espacio en blanco *es* Milton, y / o Emerson, en un significado muy shakespeariano del blanco: el espacio en blanco en el centro de una diana, «el verdadero blanco de tu ojo». Esa diana puede haberle sugerido a Dickinson —que carece de hilo— el hilo de Teseo y Ariadna, pero la maliciosa oportunidad de asociar al Teseo clásico (no al shakespeariano) con el patriarcal Milton debió de ser demasiado buena como

para dejarla escapar. «De Blanco a Blanco» es por tanto un movimiento de diana a diana, de Teseo a Milton, y no hay duda de que la miniatura lírica de Dickinson contiene una sutil amenaza.

Lo que he esbozado hasta ahora es un ejemplo de cómo despojar de nombre a las cosas, de un modo bastante parecido a la parábola de Ursula Le Guin en la que Eva deja a los animales sin nombre. El título de Le Guin podría haber sido de Dickinson, si ésta alguna vez se hubiera dignado poner algún título: «Ella les despoja de su nombre». Si pudiera, yo lo utilizaría como título en lugar de: *Poesía completa de Emily Dickinson*. No sólo dejó sin nombre a sus propios poemas, sino que de una manera sublime y provocativa despojó de nombre incluso a los espacios en blanco. Emerson instaba al poeta a despojar de nombre a las cosas y volverlas a nombrar. Whitman, astutamente, evitó dar nombres o quitarlos. Dickinson no estaba muy interesada en volver a darles nombre, pues eso viene después de la reconceptualización, que es algo muy parecido a despojar del nombre. Me interesa tan poco convertir a Dickinson en el Wittgenstein de Amherst como considerarla la precursora de Adrienne Rich y similares rebeldes en contra de las tradiciones poéticas patriarcales. El estilo que Dickinson inventó es muy difícil de emular y no ha influido demasiado en las mejores poetas de nuestro siglo: Marianne Moore, Elizabeth Bishop, May Swenson. La influencia de Dickinson puede ser más sustancialmente rastreada en Hart Crane y Wallace Stevens, que heredaron su pasión por despojar de nombre, por deshacerse de las luces y las definiciones, pero que no pudieron igualar su intrincado intelecto.

El difunto Sir William Empson pensaba en Hart Crane cuando dijo que la poesía de nuestra época se había convertido en algo que no reportaba ningún provecho, un acto de desesperación prácticamente suicida en sus consecuencias. A excepción

de Kafka, no se me ocurre ningún otro escritor que haya expresado la desesperación tan intensa y constantemente como Dickinson. Todos percibimos que la deseperación de Kafka es primordialmente espiritual; la de Dickinson parece esencialmente cognitiva. Era lo suficientemente emersoniana para exaltar su propio capricho, y lo suficientemente miltoniana para convertirse en una secta de un solo miembro, a la manera de William Blake, aunque con un estilo distinto. Su angustia es intelectual, pero no religiosa, y todos los intentos de leerla como poeta devota han acabado haciéndose añicos. La entidad denominada «Dios» tiene escasa presencia en su poesía, y es tratada con un respeto y comprensión considerablemente menores que la entidad rival que denomina «Muerte». Dickinson se enamoró de uno o dos clérigos y de un juez, pero nunca desperdició sus afectos en un amante a quien considerara demasiado distante o majestuoso. Una poeta que se dirige a Dios como padre sólo después de llamarle primero ladrón y banquero parece perseguir algo distinto de la piedad.

La originalidad literaria alcanza dimensiones escandalosas en Dickinson, y su principal componente es la manera en que piensa a través de sus poemas. Comienza antes de comenzar, y mediante el acto implícito de despojar de nombre actúa sobre el blanco miltoniano-coleridgiano-emersoniano, con su oculta sustitución shakespeariana. A continuación revela el tropo restaurándole su aspecto diacrónico; implícitamente sabe más que nosotros acerca de la inadecuación temporal de la metáfora. Esto lo aprendió en parte leyendo a Emerson, pero casi todo es de su cosecha; Emerson no manifestó nada parecido a la suspicacia de Dickinson en relación con la tiranía histórica de las metáforas de inmortalidad poética o de supervivencia espiritual. Y aunque podemos considerarla lo suficientemente romántica como para encontrar en ella lo que Stevens denominaba un candor siempre juvenil, su idea de la Elección Blanca re-

celaba del coste de una juventud recuperada. Si eres la poeta más importante de Occidente, puedes permitirte venerar a la señora Browning, que de hecho es incapaz de inhibirte. Al igual que Whitman, una influencia directa de Dickinson es muy peligrosa. Los verdaderos seguidores de Whitman son los más furtivos: el Eliot de *La tierra baldía* y Stevens. De manera parecida, la mejor influencia de Dickinson tuvo lugar sobre Elizabeth Bishop y May Swenson, que se cuidaron de no parecerse a ella en la superficie poética. Su afinidad más obvia se produce con respecto a la poesía de Emerson, pero los inmediatos precursores de Dickinson, igual que los de Emerson, son los poetas del Alto Romanticismo inglés, y sus afiliaciones subterráneas son sorprendentemente shakespearianas. El inmenso legado de la tradición masculina era una singular ventaja para ella, pues Dickinson poseía una original relación con ese cosmos literario. La crítica feminista, incapaz o poco dispuesta a comprender que el agón es la ley de hierro de la literatura, continúa tratando a Dickinson como a una camarada en lugar de como a la tremenda figura que indiscutiblemente es.

Hay grandes poetas que uno puede leer cuando está agotado e incluso inquieto, pues en el mejor sentido te consuelan. Wordsworth y Whitman se cuentan sin duda entre ellos. Dickinson exige una participación tan activa por parte del lector que es mejor que uno tenga uno de sus días más lúcidos. Las diversas ocasiones en que he explicado en clase sus poemas me han producido un terrible dolor de cabeza, puesto que sus dificultades sobrepasan mis límites. Mi difunto profesor, William K. Wimsatt, solía disfrutar de un modo siniestro cuando le contaba mis seminarios sobre Dickinson, lo que confirmaba (decía) mi condición de monumento a lo que él había denominado Falacia Afectiva. Ciertamente, Dickinson es una amenaza para cualquiera que crea que la literatura sublime es una invitación a lo que una vez se llamó «transporte». A Dickinson esa palabra le

gustaba terriblemente, ya fuera como verbo o como sustantivo. Podemos comprobar a través de sus manuscritos que consideraba «terror» y «éxtasis» palabras alternativas para «transporte». En tal mezcla de terror y éxtasis, Dickinson parece al principio un retroceso a la sensibilidad del siglo anterior al suyo, la época literaria del Sentimentalismo y lo Sublime. Pero su «transporte» es algo completamente distinto, y de hecho es lo que la diferencia del pragmatismo emersoniano, como en el poema 1109, compuesto alrededor de 1867:

> Estoy preparada para ellos —
> busco lo Oscuro
> hasta que estoy completamente preparada.
> Es una labor sobria
> con el suficiente dulce
> que la abstinencia del mío produce
> una comida más pura para ellos, si lo consigo,
> si no tuviera
> el transporte del Objetivo —

Cuarenta y tres palabras en nueve versos con los que rompernos la cabeza, aunque yo rara vez me olvido de la manera en que Angus Fletcher remodela a Shelley en lo Sublime, al afirmar que lo Sublime nos convence de abandonar placeres más fáciles por otros más difíciles y dolorosos. Freud se habría sentido feliz con esa formulación, que parece surgida de lo que él denominó «incentivo añadido» según los patrones sadomasoquistas. Las cinco palabras centrales en este intenso y breve poema son las dos «estar preparado» y la tríada de «Oscuro», «transporte» y «Objetivo». La cuestión crucial del poema es «¿Quiénes son lo Oscuro?» en lugar de «¿Qué es lo Oscuro?», una distinción que fundamento sobre el «ellos» en «Estoy preparada para ellos», donde «ellos» parece ser el antecedente de «lo Oscuro». «Lo Oscuro» en Dickinson, como opuesto a «Oscuridad», a veces parece ser lo que tú y yo llamaríamos «los muertos».

Los poetas más grandes a veces exigen implícitamente que aprendamos su idioma leyendo todos o casi todos sus poemas. En Dickinson la exigencia también podría estar explícita, de manera que acudo al poema 419, de aproximadamente 1862:

> Nos acostumbramos a lo Oscuro —
> cuando la Luz se apaga —
> igual que cuando la Vecina sostiene la Lámpara
> para presenciar su Adiós —
> Un Momento – Nos detenemos vacilantes
> por la novedad de la noche —
> entonces — prepara nuestra Visión para lo Oscuro —
> y enfila el Camino — erecto —
> Y así de más grande – Oscuridades
> esas Noches del Cerebro —
> cuando ninguna Luna revela una señal —
> ni una Estrella — aparece — dentro
> Los Más Valientes — van un poco a tientas
> y a veces se dan contra un Árbol
> justo en la Frente —
> pero aprenden a ver —
> O bien la oscuridad se transforma —
> o algo en la visión
> se adapta a la Medianoche
> y la Vida avanza casi erguida.

El magnífico humor de los más valientes dándose contra un árbol justo en la frente ayuda a que el poema no sea una alegoría demasiado simplista. Asumo que el poema se centra sobre «prepara nuestra Visión para lo Oscuro», que profetiza el poema de cinco años después «Estoy preparada para ellos — / busco lo Oscuro / hasta que estoy completamente preparada». El poema anterior trata de superar nuestro miedo a los muertos, y de este modo a nuestra propia muerte, mientras que el posterior, «Estoy preparada para ellos —», comienza en algún lugar mucho más allá del terror. Prepararse para los muertos, prepararse para lo oscuro, es algo que se consigue a través de una permanente y enormemente deliberada meditación acerca de la

propia muerte. Lo que sigue comienza a ser un pensamiento bastante tosco: ¿qué puede querer decir Dickinson cuando llama a esta meditación su abstinencia, y dice que si lo consigue producirá una comida más pura para lo oscuro, para los muertos?

A menos que uno lo lea desde una perspectiva ocultista, parece ser un equivalente a lo que Freud llamaba en una excelente metáfora «la labor del duelo». Dickinson anticipa a Rilke y a su traductor Celan al asociar una completa preparación o adecuación del doliente con respecto a aquel a quien se llora con la más pura comida que reemplaza a la comida menos adecuada de un duelo que se convierte en melancolía. A pesar de la soberbia seguridad de su poema, Dickinson añade cautelosa: «si lo consigo». Lo que sigue es un consuelo que se convierte en tremenda ironía: «Si no tuviera / el transporte del Objetivo». Eso transforma el sentido del «transporte», al sugerir que es una sinécdoque del fracaso en la disciplina del duelo, y lo relaciona con lo que el poema anterior, «Nos acostumbramos a lo Oscuro —», da como una alternativa más fácil, que es transformar la oscuridad en lugar de adaptar la visión a la medianoche, la consecuencia directa de acostumbrarse a lo Oscuro, a la propia muerte.

Dickinson no era ninguna adoradora de la Medianoche, como Yeats. Cuando Yeats escribió que al dar la medianoche Dios triunfará, se refería a que la muerte triunfaría, pues Dios y la muerte eran casi equivalentes en la peculiar concepción gnóstica de Yeats. Ni Dios ni la muerte ganan en Dickinson, y ella procura mantenerlos apartados. Ella quería que la poesía, «esta amada Filología», ganara, y de este modo su poesía ha acabado ganando, en el camino estrictamente acotado que recorre la tradición desde Petrarca hasta el presente. Los estudiosos conjeturan que las Lauras petrarquistas de Dickinson fueron varios hombres, y su pasión interiorizada por ellos, fuera cual fuera la

relación que mantuviera con la realidad, ciertamente la recompensó con metáforas para la poesía.

He aquí otro de sus increíbles poemas líricos sobre el transporte, el espacio en blanco y la agonía, treinta y siete palabras en ocho breves versos. Se trata del poema 1153, quizá escrito en 1874, doce años antes de su propia muerte:

> A través de qué transportes de Paciencia
> alcance la estólida Dicha
> de respirar mi Blanco sin ti
> certifícame esto y esto —
> Mediante ese triste júbilo
> gané casi tanto como esto
> tu privilegio de agonizar
> simplifícame esto —

Desvelar las ironías que hay aquí es ya de por sí un triste júbilo. «Transportes de paciencia» es un oxímoron incluso para Dickinson, que suele a seguir a Keats en su adicción a una retórica de aparentes contradicciones. Jane Austen habría admirado los «transportes de paciencia» como una ironía muy de su estilo. «Estólida Dicha» es aún mejor como preparación para el siniestro proceso de respirar el Blanco de uno, que transfiere la decadencia que afrontamos en la naturaleza a la vitalidad misma, más que al ojo corporal emersoniano. De aquí en adelante es todo dificultad centrada en el «esto» cuatro veces repetido. El poema gira sobre el contraste entre los versos cuatro y ocho, «certifícame esto y esto —» en oposición a «simplifícame esto».

Es al amado muerto (o quizá amante) a quien se reclama para certificar y simplificar. Parafrasear a Dickinson es peligroso, pero a veces útil, y voy a intentarlo aquí. Afligida y enferma por la muerte de la mera supervivencia, la poeta irónicamente les da la vuelta a todas sus victorias de paciencia y estoicismo difícilmente logradas tras sus pérdidas anteriores. El éxtasis ha quedado reducido a paciencia; la satisfacción se ha vuelto estólida; respirar es aceptar un mundo en decadencia. Continuar

sin aquel que hemos perdido certifica la aceptación del hecho, que es el primer «esto». El segundo «esto» se refiere al estado maravillosamente denominado «triste júbilo», un estado shakespeariano parecido al que podemos encontrar al final de la escena de la muerte de Hamlet. Con el tercer «esto» («casi tanto como esto») alcanzamos el momento presente del poema y avanzamos hacia el oxímoron positivo, «tu privilegio de agonizar». El «esto» final es el remanente de la vida, una muerte-en-vida. «Simplifícame esto» no es ni una oración ni un ruego, sino una reivindicación de mérito, un movimiento hacia lo que ha sido ganado, la liberación de la desesperación de seguir viviendo. ¿Existe en lengua inglesa una lírica breve de profunda desesperación que sea más excelsa?

¿Qué tienen en común para Dickinson «transportes», «blancos» y «lo oscuro»? Ella no es el primer poeta poscristiano de su país; ése tendría que ser Emerson. Y ciertamente mantiene una relación un tanto sesgada con su actitud espiritual, de enorme originalidad, contrariamente a Whitman, que en este punto, y sólo en éste, parece muy directo. Pero Dickinson poseía la mejor inteligencia de todos nuestros poetas, anteriores y posteriores, y ella ilumina la religión norteamericana como no lo hace ningún otro escritor. El equivalente estético de nuestra mezcla nacional de Orfismo, Entusiasmo y Gnosticismo es la originalidad, y ni siquiera Emerson pensó a través de la originalidad de una manera tan sutil como Dickinson. Ella deseaba la originalidad incluso en su manera de desesperarse, y la alcanzó. Para ella, la desesperación es también un éxtasis o transporte, y los espacios en blanco no pueden distinguirse de lo oscuro, no debido a la ceguera, sino porque ella desconfía poderosamente de todo lo que pueda catalogarse como sentimiento. Ella sabe que el amor no es una sensación, mientras que el dolor no es otra cosa que una sensación. Hay un aforismo wittgensteniano que es puro Dickinson: El amor no es una sen-

sación. El amor, contrariamente al dolor, se pone a prueba. Uno no dice: «Eso no fue un dolor verdadero porque pasó muy rápidamente».

Fueran cuales fueran las preferencias psicosexuales de Dickinson, no le gustaba el dolor, porque su pensamiento la había llevado al otro lado de la sensación. La desesperación, para ella, no es una sensación; como el amor, la desesperación se pone a prueba. Sus poemas más originales constituyen a menudo esa prueba, y se hallan justamente entre sus más famosos, como el poema 258:

> Hay un cierto Sesgo de luz,
> las Tardes de Invierno —
> que oprime, como el Peso
> de los Cantos de la Catedral —
> Una Celestial Herida nos inflige —
> no deja cicatriz,
> sino diferencia interna,
> donde los Significados, son —
> Nadie puede enseñarlo – Ninguno —
> éste es el Sello de la Desesperación —
> una aflicción Imperial
> que nos envía el Aire —
> Cuando llega, el Paisaje escucha —
> las Sombras — contienen el aliento —
> cuando parte, es como la Distancia
> en la mirada de la Muerte —

Imagino que, para Dickinson, los transportes son una cuestión tan relacionada con la luz como los espacios en blanco y lo oscuro. Su mejor biógrafo, Richard Sewall, observa con sutileza que «ella era una especialista en la luz», y cita su encantadora condescendencia hacia su precursor Wordsworth, en una carta de marzo de 1866, unos cinco años antes del magnífico poema «Sesgo de luz»:

> Febrero pasó como un Patín y ya conozco marzo. Aquí está «la luz» de la que dijo el Forastero que «no estaba en la tierra ni en el mar». Yo misma podría capturarla, pero más vale no disgustarle.

Wordsworth es el Forastero porque Dickinson le identificaba con el anhelado forastero a quien se espera en «Helada a medianoche». Es sabido que, en su poesía, Dickinson alude tanto a la naturaleza como a la conciencia con el apelativo de Forasteros, y a veces se dirige a la forma compuesta del maestro o precursor masculino como el Forastero. Cuando Wordsworth, en las «Estrofas elegíacas» sobre Peele Castle, tristemente se retractó y escribió que la luz nunca estaba en la tierra ni en el mar, sino sólo en el sueño del poeta, no había tenido oportunidad de observar las últimas fases del invierno de Nueva Inglaterra, «cuando regresan las tardes», por citar la reescritura que hizo Wallace Stevens de «un cierto sesgo de luz» en su revisionario «Los poemas de nuestro país».

La gran pregunta stevensiana, «¿Qué hay aquí a excepción del clima?», es respondida prolépticamente (como sabía Stevens) en el soberbio poema lírico de Dickinson sobre la desesperación. Su poema es un transporte de negaciones, que capta sublimemente el blanco de blancos en una diana de visión, un oximorónico «Celestial Herida» o «aflicción imperial». Los sustantivos son «Herida» y «aflicción»; la luz transporta el dolor de la desesperación, y aun con todo los calificativos «celestial» e «imperial» sugieren que la luz debería ser bienvenida, que transporta algo admirable. Estar oprimido por el Peso de los Cantos de la Catedral es, después de todo, un peculiar modo de opresión, sólo al alcance de una sensibilidad despierta y aguzada. Como pragmática emersoniana que era, Dickinson descubrió la «diferencia interna» que marca la diferencia, una alternancia de significados más allá de la posibilidad de aprendizaje.

Ese particular sesgo de luz, «cierto» en un doble sentido, se identifica como el «Sello de la Desesperación», no uno de los siete Sellos de la Revelación, sino algo más parecido a una in-

versión del sello erótico puesto sobre el corazón en el *Cantar de los cantares*:

> Ponme cual sello sobre tu corazón,
> como un sello en tu brazo.
> Porque es fuerte como el amor la Muerte,
> implacable como el sol la pasión.
> Saetas de fuego, sus saetas,
> una llama de Yahveh.
>
> [Traducción de Manuel Revuelta].

Dickinson no encuentra ninguna cicatriz, aunque ha puesto un sello sobre ella. La desesperación, como ocurre tan a menudo en sus poemas más intensos, es abiertamente ontológica y encubiertamente erótica, y el particular sesgo de luz insinúa una melancolía de la pérdida. Ello es parte del significado oculto del no mencionado «entre medio», digamos, de la estrofa final, donde se nos habla del ir y venir del sesgo de luz, mientras que el breve instante en que el sesgo prevalece es eludido. El paisaje que escucha y las sombras que contienen el aliento están entre las mejores imágenes de Dickinson, pero su elipsis es aún más sutil. A lo largo de todo el poema se nos ha hablado del efecto de la luz, pero no hay ninguna descripción de la luz, excepto que llega con un cierto sesgo. Toda palabra es un bies o inclinación, dijo Nietzsche, y por tanto toda palabra está ya sesgada, al igual que toda verdad debería decirse sesgada, según Dickinson. La palabra sesgo es, de este modo, la palabra por antonomasia, y, al utilizarla, Dickinson hace otra metáfora de su desesperación.

No creo que la interpretación al uso de este poema sea del todo dickinsoniana; el poema apenas trata del miedo a la mortalidad. Lo que el sesgo de luz añade a su «diferencia interna» es una aprensión bastante distinta, una que implica una posterior pérdida erótica, que pondrá otro sello sobre su corazón. En Dickinson, incluso el más negativo o blanco de los transportes sigue formando parte de lo Sublime Norteamericano, si-

gue siendo una celebración del misterio de un yo que no es parte de la naturaleza. Y asumo que su sesgo de luz no es parte de la naturaleza. Es una sinécdoque de un sesgo peculiar en la propia conciencia de Dickinson. Blake dice que nos convertimos en lo que vemos, pero Dickinson está más cerca de Emerson, que dice que sólo podemos ver lo que somos. Lo que oprime a Dickinson no es algo totalmente externo a ella; la aflicción imperial, hasta cierto punto, ya está en ella, y es el cielo de la herida. Su conciencia, rara vez pasiva, es sutilmente representada en este poema como respuesta a la luz invernal con un destello auxiliar. Contra el Forastero, Wordsworth, ella afirmaba con toda justicia haber capturado la luz que nunca estuvo en el mar ni en la tierra.

El elemento más misterioso del poema «Sesgo de luz» es cómo demora el sentido, una dilación que va mucho más allá de la práctica general y ya extrema de Dickinson. En un poema lírico de «diferencia interna», un silencio sigue a la luz y constituye su significado más profundo. Un año más tarde, en el poema 627, consiguió su obra maestra mientras desarrollaba una idea similar. A excepción de «Lilas», de Whitman, ésta me parece la cúspide de la poesía norteamericana, y, con el poema de Whitman, el verdadero Sublime Norteamericano:

El Matiz que no puedo alcanzar — es el mejor —
un Color tan desconocido
que podría enseñarlo en el Bazar —
a una Guinea por mirada —
El sutil — impalpable Orden
que se pavonea en el ojo
como el Séquito de Cleopatra —
repetido — en el cielo —
Los Momentos de Dominio
que se dan en el Alma
y la dejan con una Insatisfacción
demasiado exquisita — para expresar —
La ávida mirada — a los paisajes

como si éstos reprimieran
algún Secreto — que estaba pugnando
como Carros — en el Chaleco —
Las Súplicas del Verano —
esa otra travesura — de la Nieve
que Ahoga el Misterio con Tul,
por temor a que las Ardillas — sepan,
Sus modales Inaprensibles — se burlan de nosotros —
hasta que el Ojo engañado
grita arrogante — en la tumba —
otra manera — de ver —

Aquí tenemos condensada su poética, al tiempo emersoniana y contraemersoniana, una Seguridad en Uno Mismo nueva y totalmente personal, y un gran despojamiento de nombres, un acto de negación tan dialéctico y profundo como cualquiera de los intentados por Nietzsche o Freud. El poema de Dickinson «El Matiz que no puedo alcanzar» sabe, como ningún otro poema de su siglo, que siempre estamos asediados por perspectivas. Todo el arte de Dickinson, en sus límites exteriores, como en este poema, consiste en pensar y escribir su propia manera de salir de ese asedio. Y todo ello sin ignorar que estamos gobernados por la contingencia de vivir dentro del poema primordial de las perspectivas de nuestros precursores. Los aforismos de Nietzsche de *La voluntad de poder*, escritos una generación después de la fase más importante de Dickinson, pueden leerse como comentarios a «El Matiz que no puedo alcanzar— es el mejor». He aquí un fragmento de la sección 1046 (circa 1884) de *La voluntad de poder*:

¡Queremos aferrarnos a nuestros sentidos y a nuestra fe en ellos y examinar sus consecuencias hasta el final!

El mundo existente, sobre el que todas las criaturas vivas y terrestres han trabajado para que adquiriera el aspecto que tiene (durable y transformándose *lentamente*), queremos seguir construyéndolo, ¡y no criticarlo y desecharlo como falso!

Nuestras valoraciones son parte de esta construcción; enfatizan y subrayan.

> Uno debe comprender el fenómeno artístico básico que se denomina «vida».

Nietzsche propone una doble actitud, que Emerson y Dickinson ya habían asumido. Precisamos, simultáneamente, reconocer la contingencia de nuestras propias percepciones, y no obstante encontrar una nueva dirección para esas percepciones, como si nadie las hubiera percibido ni descrito antes que nosotros.

El poema del «Matiz» de Dickinson pone todo el énfasis en lo que no puede ser alcanzado, un secreto inaprensible, un tropo o metáfora que no puede expresarse. El famoso verso final: «otra manera — de ver —» ha sido un tanto malinterpretado por los críticos feministas como una visión alternativa propia de su sexo. Pero se trata de un poema muy difícil, tan escurridizo como magnifico, y su final sólo acepta una lectura sobrenatural, no la ideología ni el ardor polémico, por benigno que sea en su propósito social. Nos enfrentamos a la mejor inteligencia aparecida entre los poetas occidentales en casi cuatro siglos, en el momento que se halla en la cúspide de su talento. Sean cuales sean nuestros principios o nuestros propósitos, debemos ser cautos y no confundir nuestras posiciones con la suya. Emerson, Nietzsche y Rorty nos alertan ante las perplejidades del perspectivismo, mientras que Dickinson, haciendo lo mismo, también tiene la fuerza poética para insinuar algo más, otra manera de llevar la individualidad y las contingencias de la tradición canónica a una relación dialéctica.

En 1862, cuando Dickinson tenía treinta y un años, inició su correspondencia con el afable aunque desconcertado Thomas Wentworth Higginson, un héroe tanto en la paz como en la guerra, pero no un intelecto precisamente emersoniano. Ella acudió a Higginson buscando un público, pero se encontró con que, al igual que a los demás, le exigía demasiado. Él le proporcionó otra confirmación de que el matiz o color a que ella aspi-

raba era tan desconocido que mostrarlo en el bazar de la publicación era absurdo. Sin embargo, la primera estrofa no es una jactancia; el énfasis principal no se pone en el bazar, sino en los límites del arte, en lo que ella alcanzaría o captaría pero no puede. Cuatro tropos (o colores) se ofrecen sucesivamente para bosquejar «el matiz que no puedo alcanzar»: el paisaje de un cielo, una insatisfacción resultante de la experiencia de dominio por parte del alma, una cierta luz o «mirada ávida» sobre el paisaje, y la diferencia entre las estaciones de verano e invierno. Los cuatro asumen el Matiz como antecedente, pero quedan más sutilmente aliados o unificados por la urgencia imperiosa de la representación, la necesidad de retratar la negatividad de lo que «no puedo alcanzar», aun cuando se insinúe vívidamente el reconocimiento de una presencia.

El cuarteto de Sublimes negaciones comienza con el engalanado pavoneo del séquito de cortesanas de Cleopatra, repetido a través de un tono keatsiano más sutil en un «impalpable Orden» visible en el cielo. «Impalpable» no es una palabra muy dickinsoniana; sólo vuelve a utilizarla una vez en sus 1775 poemas y fragmentos, cuando observa que «la aflicción parece impalpable / hasta que nos llega a Nosotros —» (poema 799). Quizá lo que no puede alcanzar, y tampoco transmitir, no le ha llegado, de modo que el matiz u orden parece puramente visionario aun cuando haya sido visto en realidad. Esto iría en consonancia con la siguiente estrofa, donde «los Momentos de Dominio… se dan *sobre* el alma» (el subrayado es mío), en lugar de en ella o mediante ella.

Cuando se hace la transición hacia el paisaje, se nos coloca aún más en el reino de lo impalpable:

> La ávida mirada — a los paisajes
> como si éstos reprimieran
> algún Secreto — que estaba pugnando
> como Carros — en el Chaleco —

Lo que es palpable es el atractivo, en todos los sentidos, de esa palabra. Es la única vez que «reprimieran» aparece en toda la poesía de Dickinson, y en nuestra época posfreudiana debemos recordar el antiguo significado de la palabra, que tiene que ver con una ocultación u olvido más voluntario que involuntario. Los ávidos paisajes, humanizados hasta un grado inusual en Dickinson, apenas son capaces de ocultar su secreto, presumiblemente manifestado en algún sesgo de luz. El secreto queda elucidado parcialmente en la siguiente estrofa, la penúltima revelación del poema:

Las Súplicas del Verano —
esa otra travesura — de la Nieve
que Ahoga el Misterio con Tul,
por temor a que las Ardillas — sepan.

La nieve es un velo o una túnica de tul, de seda blanca almidonada; pero ¿cuál es el misterio que ahoga u oculta, cuál es el secreto? ¿Qué suplica el verano, sólo para que el invierno revele que la súplica de una estación no es más que una travesura? Suplicar, cometer una travesura, ahogar, todo son evasiones instigadas por la conjetura de una naturaleza humanizada y perspectivizada en la que las ardillas conocen el secreto, han penetrado el misterio. Sin embargo, las propias ardillas son el componente más misterioso del poema. ¿Cómo hemos de leer el desconcertante verso que dice de ellas: «Sus modales Inaprensibles se burlan de nosotros —»?

En el magnífico poema 1773, todavía sin fechar, quizá encontremos una pista:

Ningún hombre vio el temor, y tampoco en su casa
admitió él a nadie
aunque mediante su temible residencia
haya tenido naturaleza humana.
Dejó de pensar en su miedo
hasta que esforzándose por huir
aprehendió la comprensión
vitalidad detenida.

El temor es Jehová (o quizá incluso el amado Juez Todopoderoso), y su temible, terrible casa es presumiblemente la eternidad, en la que no se entra sin renunciar a la vitalidad y abrazar la muerte. Aprehender la comprensión es una astuta defensa contra el principio de realidad, o lo que Freud denominaba reconciliarse con la necesidad de morir. Cuando se denomina a los modales de las ardillas «inaprensibles» y se dice que se burlan de nosotros, puede significar que no hemos aprehendido su manera de analizar la realidad, diferente de la nuestra. Sigue la burla a costa nuestra:

> Hasta que el Ojo engañado
> grita arrogante — en la tumba —
> otra manera — de ver —

El ojo de cada uno de nosotros ha sido engañado porque se ha aprehendido nuestra comprensión, y el ojo se cierra arrogantemente en la falsa esperanza de que vuelva a abrirse de nuevo, cuando sea. ¿Qué es «otra manera de ver» en el contexto de la Tumba? A menos que el verso final sea pura y cruel ironía, y no lo creo, regresamos al perspectivismo que Dickinson aprendió de Emerson y desarrolló en su poética negativa. Su nuevo perspectivismo es otra manera de ver porque ve lo que no puede ser visto, las fuerzas que confieren a los paisajes y estaciones significados humanos. El ojo engañado no es el suyo, pues ella ha renunciado a robarlo o apropiárselo. Lo que no puede alcanzar es todavía mejor, y la consiguiente receptividad de su voluntad la compensa con un incomparable poder de despojar de nombres a las cosas.

La voluntad de poder en Emerson y Nietzsche también es receptiva, pero su reacción es interpretación, de modo que en ellos cada palabra se convierte en una interpretación de lo humano o de la naturaleza. El estilo de Dickinson, ya sea como contemplación o como ejercicio de voluntad, favorece el interrogarse sobre la interpretación e insinúa una especie de otre-

dad, tanto en la actitud humana como en los procesos naturales. Su originalidad no ha sido igualada ni siquiera por la fuerza de sus descendientes poéticos: Wallace Stevens, Hart Crane, Elizabeth Bishop. Su canonicidad surge de su lograda extrañeza, de su misteriosa relación con la tradición. Aún más, se origina en su fuerza cognitiva y en su agilidad retórica, no en el hecho de que fuera mujer ni en cualquier ideología que se pueda derivar de ello. Su incomparable transporte, su Sublime, se fundamenta sobre el despojar de nombre a nuestras certezas y convertirlas en espacios en blanco; y le concede, al igual que a sus lectores, otra manera de ver, casi en la oscuridad.

13. LA NOVELA CANÓNICA; «CASA DESOLADA», DE DICKENS, Y «MIDDLEMARCH», DE GEORGE ELIOT

Es posible que la nueva Edad Teocrática del siglo XXI, ya sea cristiana, musulmana, o ambas o ninguna, se amalgame con la Era de los Ordenadores, que ya tenemos encima con sus primeras versiones de «realidad virtual» e «hipertexto». Todo ello, combinándose con la televisión universal y la Universidad del Resentimiento (ambas en franca consolidación) para formar una bestia despiadada, suprimiría el canon literario de una vez por todas. La novela, el poema y la obra de teatro bien podrían ser reemplazados. Este breve capítulo es una confrontación nostálgica con la novela canónica en su mejor momento. La novela, hija del género ahora arcaico de caballerías, se convirtió en arcaica una vez sus límites fueron alcanzados por Joyce, Proust, Kafka, Woolf, Mann, Lawrence, Faulkner, Beckett y los herederos sudamericanos de Sterne y Faulkner. En su época más floreciente, en la Edad Democrática, los maestros de la novela eran asombrosamente numerosos: Austen, Scott, Dickens, Eliot, Stendhal, Hugo, Balzac, Manzoni, Tolstói, Turguéniev, Goncharov, Dostoievski, Zola, Flaubert, Hawthorne, Melville, James, Hardy, con el epílogo de Conrad. Después de Conrad, la sombra del objeto se cernió sobre el ego, y la ficción en prosa entró en la época que ahora se cierra.

Ningún novelista del siglo XIX, ni siquiera Tolstói, fue más poderoso que Dickens, cuya riqueza inventiva casi rivaliza con Chaucer y Shakespeare. Casi todos los críticos están de acuer-

do en que *Casa desolada* es su obra central; Dickens sentía un enorme afecto por *David Copperfield*, pero ése fue su Retrato del Artista Adolescente. El cosmos de Dickens, su Londres fantasmagórico y su Inglaterra visionaria, aparecen en *Casa desolada* con una claridad e intensidad que sobrepasa el resto de su obra, anterior y posterior. Ningún otro novelista inglés inventa tanto, aunque quizá más al estilo de Ben Jonson que al de Shakespeare. Lo normal es que los protagonistas de Dickens no puedan cambiar y se diluyan en la corriente de la acción, observaciones en las que sigo a G. K. Chesterton, mi crítico favorito de Dickens, como también de Chaucer y Browning. No esperamos que Uriah Heep o Pecksniff o Squeers cambien, como tampoco podemos imaginar mutaciones de conciencia en Volpone o Sir Epicure Mammon. Pero, ciertamente, Esther Summerson sigue cambiando; en su sutil creación de su narración en primera persona, así como de su carácter y personalidad, Dickens es a menudo infravalorado.

Debo admitir que, cada vez que releo la novela, suelo llorar siempre que Esther Summerson llora, y no me considero una persona sentimental. La única manera de no identificarse con ella sería no leer el libro a la antigua, que es el único modo de leer que cuenta. Todos somos, en la medida en que estamos traumatizados, versiones de Esther; como ella, «rememoramos lo venidero». Esther llora ante cada muestra de amabilidad y amor que encuentra; nosotros, como mucho, también sentimos tentaciones de llorar cuando no nos atrapa la muerte en vida. El trauma recuerda hacia adelante; cuando nos libramos de él nos trae lágrimas de alivio y alegría.

El trauma de Esther es universal porque deriva de la carga de no tener padres, y tarde o temprano todos estamos condenados a vivir sin padres. A los críticos feministas les ha molestado la idea de que Esther sea víctima de una sociedad patriarcal, y no suelen admirar a John Jarndyce, en contra de todo el arte de la

representación de Dickens. Dickens, como gran artista literario que era, no resulta más patriarcal que Shakespeare, y el creador de Rosalinda y Cleopatra no me parece ideológicamente patriarcal. Cuál era la ideología de Shakespeare el hombre es algo que ignoramos. Dickens el marido, el padre y profeta de la sabiduría doméstica ciertamente era un ideólogo del patriarcado, lo cual molestaba con razón a John Stuart Mill; pero el creador de Esther Summerson, Dickens el novelista, no es un ideólogo. Esther, que constantemente se menosprecia, es uno de los personajes más inteligentes de la historia de la novela, y me parece un retrato mucho más auténtico de los elementos esenciales del espíritu de Dickens que David Copperfield. Dickens nunca habría dicho lo que dijo Flaubert de su relación con Emma Bovary; qué raro habría sido oírle confesar: «Yo soy Esther Summerson». Yo sugiero, sin embargo, que lo es.

Esther es la figura que da unidad a la doble trama de *Casa desolada*; sólo ella consigue unir el laberinto kafkiano de Chancery y la tragedia de su madre, Lady Dedlock. Su vínculo con Chancery no es la caída de Richard Carstone y su matrimonio con Ada, sino el rechazo de Chancery por parte de John Jarndyce, el guardián de Esther, un rechazo en el que ella participa. La función primordial de John Jarndyce en *Casa desolada* no es sólo ser el más afable y en el fondo el menos egoísta de los patriarcas (que lo es), sino mantenerse firme en su absoluto rechazo de Chancery, a fin de probar que un laberinto creado por el hombre puede ser destruido por el hombre. Una de las ventajas de la influencia de Dickens sobre Kafka es el impacto ya borgiano de Kafka sobre nuestra manera de entender a Dickens. Chancery, igual que el Proceso y el Castillo en Kafka, es una idea gnóstica: la Ley ha sido usurpada por el Cosmocreador, el Demiurgo. Blake no influyó en Dickens, aunque Casa desolada se lee como un libro muy blakeano gracias a su compartida perspectiva gnóstica, aunque el impulso herético de Di-

ckens no es en absoluto consciente. Chancery, en *Casa desolada*, no puede reformarse; sólo queda totalmente reducida a cenizas cuando dejas de contemplarla, en el momento en que John Jarndyce y Esther se niegan a hacerlo. Ése parece ser el significado apocalíptico de la combustión espontánea del pobre señor Krook, la extravagancia más famosa de *Casa desolada* (aunque hay muchas otras, y todas engrandecen una novela que es también una fantasía y un libro de caballerías). Loco, pero bastante amable, Krook prende como una hoguera debido a su identificación simbólica y admitida por él mismo con el presidente de la Cámara de los Lores.

Esther Summerson también ha dividido a los críticos desde la época de Dickens a nuestros días; no creo que haya dividido a los lectores corrientes, ni a los críticos que han seguido siendo lectores intuitivos. Las ironías retóricas de *Casa desolada* se concentran casi todas en los capítulos del narrador anónimo. Dickens excluye la abierta ironía de la narración de Esther hasta que ella está lo suficientemente fuerte y curada para emitir sus propios juicios irónicos, que finalmente dirige contra Skimpole y otros. Parece menos un experimento dickensiano para representar la falta de egoísmo o incluso el trauma que un dilatado intento, necesariamente shakespeariano, de mostrar el cambio psicológico. En cierto modo, Dickens la crea contra la fibra de su propio genio, algo de lo que quizá fue consciente. Aunque los fantasmas la acechan en su misteriosa enfermedad y en sus secuelas, ella pertenece menos al mundo de Dickens que sus padres, puesto que tanto Nemo como Lady Dedlock emergen de la turbulencia característica de los impulsos dickensianos. Esther permanece aparte, tan distinta de la extravagancia de Dickens que éste, a veces, parece tenerle un cariñoso miedo reverencial. Ella es su contribución a la tradición británica de heroínas de la voluntad protestante, que descienden de Clarissa Harlowe y concluyen en las mujeres enamoradas de

Lawrence, Ursula y Gudrun Brangwen; en las hermanas Margaret y Helen, creadas por Forster en *La mansión*; y en la Lily Briscoe de Woolf en *Al faro*.

Esther parece menos solitaria cuando la contrastamos con Dorothea Brooke, de *Middlemarch*, o con la Mary South de *Los habitantes del bosque*, de Hardy. Una voluntad no egoísta es casi un oxímoron, pero Esther es, a su manera, una formidable retórica, y su estilo característico es el eufemismo. Ella es una superviviente, y su dulzura es una defensa contra el trauma. Toda su personalidad es un mecanismo enormemente útil para sobrevivir al trauma y enfrentarse a la estrecha sociedad que atribuye una culpa a la ilegitimidad. Aunque ella nunca desperdicia energía defendiéndose contra su sociedad, ni una sola vez se rinde ante sus indecentes juicios morales, a pesar de ser una muchachita obligada a soportar las peroratas de su madrina acerca de su perpetua vergüenza. Incluso de niña, Esther sabe que es inocente, y que su salvación de la locura social depende de su propia inteligencia moral y de su capacidad sobrenatural para ser paciente. Su abierta retórica de menosprecio de sí misma es una poderosa defensa no sólo contra un sistema abominable, sino también, y más importante, contra su propio trauma, del que es profundamente consciente. «Silencio, exilio, astucia» —las únicas armas que el Stephen de Joyce podía permitirse— derivan no de David Copperfield, sino de Esther Summerson, que en su pasividad oceánica sigue siendo la conciencia más formidable de todo Dickens, de hecho de toda la literatura británica de la Edad Democrática.

Tenerle aversión a Esther es una fácil opción para los críticos «materialistas» de la Escuela del Resentimiento. Esther no es exactamente un ideal feminista ni un ejemplar marxista de rebelión. Su heroína de *Casa desolada* debería ser la espléndida Hortense, antecesora de la aún más soberbia Madame DuFarge de *Historia de dos ciudades*, escrita siete años antes. Hortense,

como la aún más cruel Madame DuFarge, estimula el masoquismo de Dickens y del lector, pero es superada por el saludable y tenaz inspector Bucket, el más curioso de los sorprendentes visionarios dickensianos. Expresionista, impaciente, locuaz y peligrosa, la atractiva Hortense no es la suplente de Lady Dedlock (tal como afirman los críticos feministas), sino que sirve de contraste a Esther, poniendo de relieve su serenidad y su sabia pasividad Wordsworthiana.

¿Es Esther una víctima de la sociedad patriarcal? Su trauma es demasiado individual para atribuirlo al hecho de que ser hijo ilegítimo sea un estigma más grave en el caso de una chica que de un chico. Tampoco considero que su terca paciencia sea un fracaso de su autoestima. De nuevo aquí, de un modo borgiano, Kafka ayuda a interpretar *Casa desolada,* porque él es el maestro de lo que yo denominaría paciencia canónica. Para Kafka, el único pecado es la impaciencia, y hay algo impresionantemente kafkiano en Esther Summerson, y con ello me refiero a Franz Kafka la persona más que a los personajes de su cosmos de ficción. El trauma personal de Kafka es asombrosamente paralelo al de Esther (y al de Kierkegaard). Los tres son adeptos a ese rememorar el porvenir de Kierkegaard. Es casi como si Esther Summerson hubiera esperado, desde su nacimiento, la aparición del padre fuerte y amable, John Jarndyce, la personalidad más fuerte que Dickens crea en *Casa desolada,* aparte de la propia Esther. Esther es esencialmente Dickens, o lo que Walt Whitman habría denominado el «yo real» de Dickens, mientras que John Jarndyce, más que su padre verdadero —que se parecería más a Micawber—, es el padre idealizado que anheló Dickens.

En estos tiempos, los críticos de las convicciones más nuevas murmuran secretamente que Dickens nunca nos dice la fuente de la renta claramente pingüe de Jarndyce, lo cual es confundir la naturaleza de *Casa desolada* y olvidar que es a la vez una fan-

tasía, un libro de caballerías y una novela social. El amable Jarndyce pertenece a la novela de caballerías; quizá pequeños elfos trabajan para él en algún feliz valle, acuñando oro del país de las hadas. Los nombres que le da a Esther parecen querer convertirla en una pequeña anciana, señora Durden o Cobweb, o lo que sea, de cuentos de hadas, y el solícito amor que le profesa es tanto materno como paterno. Pero mezclado con este madre-padre de libro de caballerías está el *pathos* de una vida desperdiciada, de un gran rechazo sin duda vinculado a la total aversión que siente Jarndyce por el laberinto de Chancery. Dickens no insinúa qué desplazó a esta fuente de amabilidad a un retiro tan precoz en *Casa desolada*.

Vale la pena observar que las figuras más importantes de *Casa desolada* se basan en prototipos: es sabido que Skimpole toma como modelo al ensayista romántico Leigh Hunt; Boythorn al poeta Walter Savage Landor; Bucket a un célebre inspector de policía; Hortense a la asesina belga Maria Manning, a cuya ejecución pública asistieron tanto Dickens como Melville. La señora Jellyby, la señorita Flute, el pobre jo y otros tienen sus modelos, mientras que la propia Esther parece ciertamente la cuñada favorita de Dickens, Georgina Hogarth, que le llevaba la casa. Sir Leicester Dedlock ha sido localizado en el sexto duque de Devonshire, mientras que Lady Dedlock, al igual que John Jarndyce, es pura invención. Algo de Dickens, quizá todo lo que no forma parte de Esther, encuentra expresión en Jarndyce; pero lo más esencial del guardián de Esther pertenece a la novela de caballerías, al igual que toda Lady Dedlock. Jarndyce rehúye la gratitud no a causa de ningún afán autodestructivo, sino porque no es una virtud de los libros de caballerías. La huida de Lady Dedlock hacia la muerte es pura novela de caballerías, el castigo parabólico que la sociedad masculina inflige a la transgresión femenina. Si hay expiación, no es por haber engendra-

do una hija ilegítima, sino por haberla dejado en manos de otros y de una gran falta de amor.

Esto, de nuevo, está más cerca de los libros de caballerías, y tiene poco que ver con las políticas patriarcales. En *Casa desolada,* la decisión más importante de Dickens contra los libros de caballerías ocurre cuando rompe la pauta de renunciación al hacer que Jarndyce comprenda que la verdadera responsabilidad con Esther es paterna. Al casarse con Woodhouse en lugar de con Jarndyce, Esther se libera de los condicionantes: no repetirá la historia de su madre. No se descarga completamente del peso de su trauma, sino que continúa obsesionándola, y sin embargo sentimos que la negación de sí misma nunca volverá a dominarla. Es asombroso hasta qué punto Dickens consigue que nos adentremos en su conciencia.

Jarndyce es otro asunto, y si se nos deja en una relativa oscuridad, comprendemos que gran parte de Jarndyce está fuera del alcance de Jarndyce, por no hablar de Dickens. Jarndyce nunca buscó verdaderamente una esposa, por mucho que pudiera haber pensado en ello, sino dos hijas y un hijo. Pierde a su hijo, Rick, a causa de la locura que le provoca Chancery, y al final Ada vuelve con él, y Esther también está cerca. El enigma que queda sin explicación es por qué se le pasó por la cabeza casarse con Esther, puesto que él no es una persona sexual, y ella (al igual que su madre) decididamente sí. Quizá su auténtico miedo era que ella se convirtiera en otra Lady Dedlock, pero el hecho de residir juntos en Casa desolada debió de haberle curado de ese miedo.

Puede que la verdad sea bastante simple; él no es tan fuerte como Esther —tal como seguramente comprende— y combate la soledad, el espíritu de soledad que atormenta el mundo de la novela de caballerías, mediante una activa benevolencia. Ningún lector de la novela pensaría que Jarndyce desea a Esther; si al proyectado matrimonio lo podemos llamar semiincestuoso

lo es desde la perspectiva de ella, no de la de él. Ni Dickens ni el lector desean ese matrimonio, y al final comprenderemos que ni Esther ni Jarndyce lo quieren.

El enigma que aquí se plantea es más grande que *Casa desolada*; me parece que la cuestión de la voluntad en Dickens explica en gran parte la extrañeza y fascinación de su mundo de ficción. En George Eliot, el lector se encuentra con una claridad moral que quizá no tenga parangón en novelas de tal altura, pero el yo se mantiene a distancia. La populosa turbulencia del escenario dickensiano exalta el instinto por encima de la voluntad y a veces nos hace preguntarnos si no hay distintos tipos de voluntades en los personajes de Dickens. En Shakespeare, como en lo que hemos convenido en llamar realidad, las voluntades humanas difieren una de otra en cantidad, pero poco en cualidad. En Dickens, las personas realmente malas poseen un tipo de voluntad, los grandes grotescos otra, y los más amables una tercera variedad. Aunque los críticos, por comodidad, consideran a Jonson y a Molière precursores de Dickens, y Jonson en concreto comparte el gran entusiasmo dickensiano, Dickens no fue dramaturgo. Sus obras de teatro no respondieron a sus expectativas; como hombre espectáculo, interpretando todos los papeles de sus novelas, era arrollador, y su enorme gasto de energía en esas actuaciones, ante un público numeroso y que le adoraba, sin duda contribuyó a matarlo a los cincuenta y cinco años.

Aunque Dostoievski y Kafka a menudo le ensombrecen, Dickens no tiene ningún auténtico heredero en lengua inglesa. ¿Cómo se puede practicar de nuevo un arte en el que los cuentos de hadas son narrados como si se tratara de sagas de realismo social? Northrop Frye localizaba el centro dickensiano en la obstinación con que sus novelas nos advierten que nunca hay que dejarse aniquilar por el estado imperante de las cosas. Los críticos que se oponen al final feliz de *Casa desolada* siempre

parecen fuera de lugar: el señor Pickwick sigue siendo el personaje arquetípico dickensiano, y el momento más sublime de Dickens puede que sea el recitado, en *Los papeles del club Pickwick*, de la «Oda a una rana que expira» por parte de su autora, la señora Leo Hunter. *Casa desolada* posee varias epifanías sublimes, como corresponde a la obra más poderosa de Dickens, incluyendo un doble momento en que los dos hilos narrativos del libro se entrelazan en la huida de Lady Dedlock. El capítulo 56 del narrador acaba cuando el inspector Bucket tiene la siguiente visión:

> Y procede a levantar en su imaginación una torre altísima, desde la que su vista alcanza a todas partes y a grandes distancias. Ve muchas figuras solitarias que pasan furtivas por las calles; ve muchas figuras solitarias en los brezales, en las carreteras o tumbadas bajo los almiares. Pero no ve entre ellos a la persona que busca. En los rincones de los puentes ve otras figuras solitarias mirando al río por encima del parapeto; y otras en sitios sombríos a orillas del río; y un objeto negro, muy negro, sin forma, que es arrastrado por la marea, más solitario que todas las demás figuras, sujeta su atención con una sensación de ahogo.
>
> ¿Dónde está ella? Muerta o viva, ¿dónde está? Si en tanto dobla el pañuelo y lo guarda cuidadosamente, estuviera dotado de un poder milagroso que le pusiera delante de los ojos el lugar en que Lady Dedlock lo encontró, y el paisaje próximo a la choza donde aquel pañuelo cubrió el cadáver de un niño pequeño, ¿la distinguiría allí a ella? En la soledad en que arden con un resplandor azul pálido los hornos de los ladrillos; donde el viento desparrama los techos de paja de las miserables cabañas en que se fabrican los ladrillos; allí donde la arcilla y el agua han quedado duras y heladas, y donde el molino al que hace girar el trasijado caballo ciego durante todo el día parece un instrumento de tortura humana…; cruzando ese lugar desierto y repugnante se ve una figura solitaria en la que parecen concentrarse las tristezas del mundo, blanco de la nieve y juguete del viento, con todas las apariencias de un paria privado de compañía. Esa figura es la de una mujer; pero va miserablemente vestida con unas ropas que no cruzaron jamás el vestíbulo, ni salieron nunca por la gran puerta de la mansión de la familia Dedlock. [Traducción de José Méndez Herrera].

Está claro que en este párrafo Bucket es el representante de Dickens, y que lo que él ve es la verdad: la inminente autodestrucción de Lady Dedlock. Esta visión deja paso a una imagen de pesadilla, asombrosamente parecida a «El noble Roldán a la Torre Oscura vino», de Browning, escrito en 1852, el mismo año en que Dickens comenzó a redactar *Casa desolada*, aunque

no fue publicada hasta 1855. No es probable que Dickens hubiera leído el poema cuando redactó la visión de Bucket, aunque no imposible, puesto que John Forster a veces le prestaba a Dickens manuscritos de Browning. Pero en este caso la analogía es más interesante de lo que pueda ser cualquier influencia directa. Contemporáneos exactos (los dos nacieron en 1812), Browning y Dickens compusieron visiones paralelas cuando tenían cuarenta años. Bucket contempla: «el molino al que hace girar el trasijado caballo ciego durante todo el día [y que] parece un instrumento de tortura humana», mientras que el caballero de Browning observa primero «Un entumecido y ciego caballo, todos sus huesos a la vista, / estaba ahí atontado, siempre que él iba a ese lugar». Y a continuación, tras ese caballo rojo y demacrado, ve un instrumento infernal, parecido al «instrumento de tortura humana» de Dickens:

> Y no fue sólo eso, sino que un trecho más adelante… ¡mirad, ahí!
> Qué mal uso se le dio a esa máquina, a esa rueda,
> o freno, no rueda: esa grada encajada a un carrete.
> ¿Saldrán cuerpos de hombres, como si fueran seda? Con todo el aspecto de la herramienta de Tofet[11], sobre la tierra abandonada con total inconsciencia, o traída
> para afilar sus oxidados dientes de acero.

Browning y Dickens son los dos grandes maestros de lo grotesco en lengua inglesa, pero éste es el momento en que están más cerca del uno del otro. Este estilo visionario, común a ambos, tiene como dominante una pesadilla de mortalidad, quizá porque ambos llegan a su apogeo y se convierten en hombres de mediana edad. La visión de Esther Summerson, en el capítulo posterior al de Bucket, comienza cuando acompaña a éste en su vano propósito de salvar a su madre, que huye:

> Pronto desaparecieron de nuestra vista las ventanas, transparentes por efecto del fuego de sus chimeneas y de la luz; vistas desde la fría oscuridad de la intemperie, producían una sensación de tibieza y luminosidad. Nos vimos otra vez pisoteando y aplastando la nieve, todavía floja. Avanzamos con bastante trabajo; pero aquellas tristes carreteras no eran peores que las que habíamos recorrido, y la etapa era sólo de nueve millas. Mi compañero de viaje, que fumaba en el pes-

> cante, seguía tan ojo avizor como siempre; mientras estuvimos en el último mesón se me había ocurrido invitarle a que fumase, porque lo vi junto a la gran chimenea, envuelto en una nube de humo que parecía producirle gran satisfacción. Siempre que pasábamos por delante de alguna casa o de algún sirviente, saltaba rápidamente a tierra para volver a encaramarse en su asiento. Había encendido su pequeña linterna sorda, por la que parecía sentir predilección, ya que disponíamos de los faroles del coche; de cuando en cuando me enfocaba con la luz de aquélla, a fin de cerciorarse de que yo me encontraba bien. En la parte delantera del coche tenía éste una ventanilla plegable; pero no la cerré en ningún momento, porque me producía la impresión de que aquello equivalía a cerrar la puerta a toda esperanza. [Traducción de José Méndez Herrera].

El «pisoteando y aplastando» representa la ruptura de un escudo represivo, que permite a Esther reconocer del todo a su madre y la conduce a otra visión a lo Browning del demoníaco molino de agua: «Y de nuevo corrimos por la melancólica carretera por donde habíamos venido, haciendo saltar la nevizna fangosa y la nieve que se derretía, lo mismo que si la una y la otra se viesen desmenuzadas por una turbina». Pero donde Browning y el inspector Bucket ven un instrumento de tortura, Esther Summerson ve un regreso de lo reprimido, que desgarra la barrera que el trauma le ha impuesto. Aquí, como en tantos puntos críticos de su narrativa, la imaginería de Dickens es extraordinariamente profunda, exacta, sugestiva. En sus imágenes más audaces hay una oculta precisión. Lo mismo puede decirse, sin duda, de Edgar Allan Poe, quien a veces parece una presencia espectral en *Casa desolada*; pero la fantasmagoría de Poe rara vez encontró un lenguaje adecuado a sus intensidades. El estilo y las metáforas de Dickens van, al parecer, inevitablemente aparejados a su inventiva, y de ahí que la extrañeza canónica de *Casa desolada* acabe triunfando.

La experiencia de leer *Middlemarch* no tiene casi nada que ver con la inmersión en el mundo de Dickens, donde «leer» a veces parece un término demasiado tradicional para la total entrega a que invita *Casa desolada*. Entre Shakespeare y Dickens, sólo Byron se acercó al éxito de público de que Dickens disfrutó cuando tenía veinticinco años. La popularidad que tuvo en

vida difiere en calidad y cantidad de la de cualquier otro escritor, incluyendo a Goethe y Tolstói, que no ejercieron una influencia universal sobre todas las clases sociales de tantas naciones. Puede que Dickens, más que Cervantes, sea el único rival de Shakespeare en cuanto a influencia mundial, y eso representa, con Shakespeare, la Biblia y el Corán, un auténtico multiculturalismo ya a nuestra disposición.

Que Shakespeare sea una especie de Biblia para los laicos no resulta sorprendente; más asombroso es darse cuenta de que Dickens, traducido y leído en todas partes, se ha convertido en algo parecido a una mitología cósmica. Su grandeza canónica trasciende el género de la ficción en prosa, al igual que Shakespeare, escenificable y escenificado en todas partes, no puede confinarse al teatro. En este sentido, Dickens es, por sí solo, un peligroso ejemplo de novela canónica en la Edad Democrática. Balzac, Hugo y Dostoievski poseen algo del aliento de Dickens, aunque nos acercan más a los límites de la novela canónica. Stendhal, Flaubert, James y George Eliot parecen los inevitables novelistas canónicos que esencialmente se atienen al género; al elegir *Middlemarch*, de Eliot, no me guío sólo por la indiscutible eminencia del libro, sino por su peculiar utilidad en un mal momento, cuando incipientes moralistas se apropian de la literatura para propósitos que según ellos conducirán al cambio social. Si existe una fusión ejemplar de fuerza moral y estética en la novela canónica, George Eliot es el mayor ejemplo, y *Middlemarch* su análisis más sutil de la imaginación moral, posiblemente el más sutil que se haya alcanzado en la ficción en prosa.

Los placeres de *Middlemarch* comienzan con la fuerza de sus historias y la profundidad y viveza de su caracterización, todo ello basado en el arte retórico de George Eliot, en su control de los recursos del lenguaje, aun cuando no sea una gran estilista. Sin embargo, es más que una novelista; lleva la novela al te-

rreno de la profecía moral de una manera nueva que fue tenazmente desarrollada por D. H. Lawrence, quien en la superficie se parece poco a Eliot, pero que, no obstante, fue su discípulo. La Ursula Brangwen de *Mujeres enamoradas* es descendiente directa de la Dorothea Brooke de *Middlemarch*; las dos buscan la plenitud de la existencia, y la elección de los dos personajes es una peculiar variedad de conciencia moral, casi totalmente desplazada de sus orígenes protestantes.

Nietzsche declaraba su desprecio por George Eliot, pues, supuestamente, la novelista creía que podías librarte del Dios cristiano sin abandonar por ello la moral cristiana, aunque por una vez tenemos que culpar a Nietzsche de hacer una lectura defectuosa. Eliot no es una moralista cristiana, sino romántica o wordsworthiana; su idea de la vida moral emana de «Tintern Abbey», «Resolución e independencia» y de la oda «Indicios de inmortalidad». Hay una suave ironía y un reconocimiento cuando responde a la queja de su editor por «no haber encontrado luces más brillantes» en Silas Marner:

> No me sorprende que encuentre mi historia, hasta donde ha leído, bastante sombría: de hecho, habría llegado a pensar que nadie más que yo (puesto que William Wordsworth está muerto) podía interesarse por esta historia de no haber atraído fuertemente el interés del señor Lewes. Pero espero que no le parezca una historia triste en absoluto, pues ilumina —o pretende iluminar— con intensa luz las influencias reparadoras de las relaciones humanas naturales y puras.

Silas Marner nos devuelve a *La casa de campo en ruinas*, «Michael» y «El anciano mendigo de Cumberland», pues encuentra el bien primordial en los personajes de la vida pastoril. Ese wordsworthianismo fue algo siempre fundamental para Eliot; su moral de renuncia es significativa sólo porque propugna tratar a los demás no sólo como si su interés trascendiera el propio, sino como si ellos pudieran ser alentados a practicar la misma renunciación. Aisladamente, eso parece ahora un idealismo arcaico; en Eliot es la manifestación práctica de una postura al mismo tiempo moral y estética, puesto que tanto para

ella como para Wordsworth «el bien» no se refieren necesariamente a una bondad convencional. Nos exhortan a un Sublime moral: agonístico, contrario a la naturaleza y a lo que denominamos «la naturaleza humana», solitario, y sin embargo abierto a la comunicación con los demás.

Pero uno no se imagina a Wordsworth escribiendo novelas. *Middlemarch* es una inmensa e intrincada representación de toda una sociedad de provincias situada en un pasado reciente; aparentemente, eso no permite una visión muy wordsworthiana. No obstante, es Wordsworth, más que ningún otro novelista, el precursor de George Eliot en su obra más lograda (si exceptuamos la parte de Gwendolen Harleth en *Daniel Deronda*), o quizá podríamos hablar de un precursor compuesto, el Bunyan de *El peregrino* combinado con Wordsworth, un vínculo en el que sigo a Barry Qualls.

Middlemarch se sitúa a principios de la década de 1830, la época de Reforma que dio inicio a la edad victoriana, y la idea de una esperanza social tiene su contrapunto a lo largo de toda la novela en la dolorosa educación moral de los protagonistas, Dorothea Brooke y Lydgate. Tal como observa Qualls, cuando ellos, tardíamente, aprenden a renunciar a sus ficciones del yo, ya están exiliados o alienados de cualquier contexto comunitario. Las visiones de Bunyan y Wordsworth, aunque siempre emocionan al narrador, parecen ajenas a los resignados destinos de Dorothea y Lydgate, y aun así sostienen cada una de las manifestaciones de su albedrío. Martin Price, al reflexionar acerca de cómo Rosamond Vincy ha atrapado a Lydgate, observa que «George Eliot abordó una obra de gran sutileza, el estudio de cómo las virtudes de un hombre están relacionadas con sus errores, y cómo en cierta medida los fomentan». En la escala más sublime de *La casa de campo en ruinas*, ése es el *pathos* de Margaret, que se destruye a sí misma y a sus hijos mediante el poder de la esperanza apocalíptica del regreso de su marido. La

sutileza se encuentra aquí tanto en el inventor de la poesía moderna como en el más inteligente de todos los novelistas, y uno puede comprender otra vez cuánto le debía George Eliot a Wordsworth.

La capacidad cognitiva no es generalmente una cualidad que busquemos conscientemente en un novelista, un poeta lírico o un dramaturgo. George Eliot, al igual que Emily Dickinson y Blake, y al igual que Shakespeare, lo repensó todo por sí misma. Ella es la novelista como pensadora (no como filósofa), y frecuentemente la malinterpretamos porque subestimamos la fuerza cognitiva que incorpora a sus enfoques. Existe ciertamente una alianza entre esa fuerza y su capacidad para la penetración moral, pero también posee una franqueza única como moralista, que la libera de cualquier excesiva timidez que pudiera inhibir su inclinación a juzgar sus propios personajes, implícita y explícitamente.

Su descendiente en este aspecto es Iris Murdoch, que no resiste la comparación directa con George Eliot, pues la autoridad moral de Eliot, más de un siglo después, no ha sido igualada por ningún novelista. Ya no tenemos sabios ni sibilas, literarios o espirituales, y experimentamos tanto nostalgia como asombro cuando leemos, en textos de la época, que Eliot era considerada un oráculo. El más famoso lo escribió F. W. H. Myers, y en él describe la visita de la novelista a la Universidad de Cambridge en 1873:

> Recuerdo que, en Cambridge, una vez di un paseo con ella por el jardín de los Fellows del Trinity, una tarde lluviosa de mayo; y ella, más agitada de lo habitual, y tomando como tema las tres palabras que había estado utilizando tan a menudo como el inspirador toque de trompeta de los hombres —las palabras Dios, Inmortalidad, Deber—, afirmó con terrible severidad lo inconcebible que era lo primero, lo increíble que era lo segundo, y cuán perentorio y absoluto lo tercero. Nunca, quizá, acentos más severos confirmaron la soberanía de la Ley impersonal y sin recompensa. Yo escuché, y la noche cayó; su semblante grave y majestuoso se volvió hacia mí como una sibila en la penumbra; fue como si apartara de mi alcance, uno por uno, los dos rollos de pergamino de la esperanza y me dejara sólo un tercero, terrible con sus ineludibles destinos. Y cuando por fin nos

> pusimos en pie y nos Separamos, entre ese circuito de columnas que formaban los árboles del bosque, bajo el último crepúsculo de un cielo sin estrellas, me pareció contemplar, como Tito en Jerusalén, asientos vacíos y salas abandonadas, un santuario sin Presencia a la que venerar, y un cielo abandonado por Dios.

Esta elevada retórica, si la escribiéramos nosotros, sería irónica, aunque sería una ironía casi sin objeto. Ironista cuando se lo proponía, George Eliot fue la menos cómica de los novelistas canónicos, y también la más difícil de satirizar; existen sólo parodias involuntarias de su obra. La sublimidad moral nos desazona si no viene apadrinada por una institución o una causa. Parte del aura de George Eliot ha sobrevivido para nosotros; la atisbamos pero queremos dejarla a un lado, preferimos hablar de sus ideas o su arte. Sin embargo, no se desvanece del todo, porque se fundamenta sobre sus novelas, y sobre *Middlemarch* en particular.

Henry James, eludiendo su papel de discípulo, mientras reflexionaba acerca de la publicación póstuma de las cartas y notas de Eliot, cayó en la misma retórica de sublimidad contemplativa: «Pero brota de ellas una especie de aroma a elevación moral; un amor por la justicia, la verdad y la luz; una manera amplia y generosa de ver las cosas; y un esfuerzo constante por mantener en alto la antorcha en los espacios crepusculares de la conciencia del hombre».

James se muestra aquí elegíaco y no malicioso, pero nos preguntamos cómo puede un novelista sobrevivir a este tipo de elogio. Se supone que una novela canónica no es literatura sapiencial, y muy pocas lo son; quizá sólo *Middlemarch. El diciembre del decano*, de Saul Bellow, se nos cae de las manos. La leí y estuve de acuerdo con todas sus observaciones, y sin embargo la encontré de lo más tedioso. En *Middlemarch* rara vez estoy de acuerdo con las frecuentes intervenciones de la novelista, y sin embargo son tan bienvenidas como cualquier otro fragmento del libro. El secreto estético de George Eliot es su dominio de lo que James, reseñándola en 1866, denominaba

«un cierto término medio en el que la moral y la estética se mueven en sintonía». Quizá no se trate tanto de un secreto como de la propia George Eliot, puesto que no se me ocurre ningún otro novelista, ni anterior ni posterior, cuya abierta moralización constituya una virtud estética en lugar de un desastre. Aun cuando uno esté apasionadamente de acuerdo con la cruzada contra el macho humano instigada por Doris Lessing y Alice Walker, su retórica de la exclusión no porporciona ningún placer. Un examen más profundo de *Middlemarch* nos ayudará a ver algo más de cómo Eliot consigue armonizar moral y estética.

Middlemarch, al igual que la última novela de Eliot, *Daniel Deronda,* es de concepción ambiciosa, y su estructura guarda una implícita aunque clara relación con la *Comedia* de Dante. Alexander Welsh nos lo ha mostrado en relación con *Middlemarch,* y junto con Qualls ha observado dicha influencia en *Deronda*. Welsh considera que el deseo dantesco de conocer y finalmente ser conocido, recordado, es el primer motor que impulsa a los dos impresionantes protagonistas de *Middlemarch*: Dorothea, que en ciertos aspectos asume el papel de la autora, y Lydgate, por quien Eliot parece sentir una viva aunque cauta simpatía. Dante, el más ambicioso de los grandes escritores, osó dar una visión del juicio final en la que todos los personajes han alcanzado necesariamente su estado definitivo. Se revelan ante nosotros, pero ya no pueden cambiar; han tenido su oportunidad. George Eliot, como librepensadora humana, realizó una curiosa elección al utilizar a Dante como paradigma, aunque su capacidad para un severo juicio moral presumiblemente ayuda a explicar sus afinidades, en un primer momento sorprendentes, con el creador de *La divina comedia,* que probablemente la habría colocado en el canto 5 del *Infierno,* por difícil que sea para nosotros imaginamos a George Eliot y a George Henry Lewes como una Francésca y un Paolo del siglo XIX. En el

Infierno, las simpatías de Eliot se habrían dirigido hacia Ulises, cuya destructiva búsqueda del conocimiento es el arquetipo heroico que siguen casi todos los personajes importantes de *Middlemarch*.

Welsh observa de Lydgate que «Es aquel cuya importancia y cuyo castigo son los más dantescos de todos», de modo que comienzo aquí con Lydgate y el sombrío contraste entre el capítulo 15, en el que es presentado, y el capítulo 76, donde reconoce la derrota, abandonando así toda esperanza de un posterior conocimiento. Primero observamos al Lydgate de veintisiete años, un prometedor cirujano con una pasión intelectual por la investigación médica:

> No tememos contar una y otra vez cómo un hombre se enamora de una mujer y se casa con ella, o bien, fatalmente, se separa de ella. ¿Es por un exceso de poesía o estupidez por lo que nunca nos cansamos de describir lo que el rey Jaime llamó la «compostura y belleza» de una mujer, por lo que nunca nos cansamos de escuchar el tañido de las viejas cuerdas de los trovadores, y nos interesa relativamente poco ese otro tipo de «compostura y belleza» que debería ser perseguido con aplicación y paciente renuncia de los deseos insignificantes? En la historia de esta pasión, también varía el desarrollo: a veces se trata de un espléndido matrimonio, otras sólo hay frustración y la separación final. Y no es infrecuente que la catástrofe vaya ligada a la otra pasión, la cantada por los trovadores. Pues en la multitud de hombres de mediana edad que siguen su vocación en el curso de cada día, determinado para ellos casi del mismo modo que el nudo de sus corbatas, siempre encontramos a una cantidad considerable que en algún momento tuvo la intención de guiar las riendas de su destino y cambiar un poco el mundo. La historia de cómo acaban conformándose con la Vulgaridad y nutren las filas de lo ordinario apenas se cuenta, quizá ni siquiera en su conciencia; pues a lo mejor el ardor puesto en generosas y arduas empresas sin recompensa se enfrió tan imperceptiblemente como el ardor de otros amores provechosos, hasta que un día su primitivo yo caminó como un fantasma en su antigua casa y convirtió su nuevo mobiliario en espectral. ¡Nada en el mundo es más sutil que el proceso de su cambio gradual! Al principio lo inhalan sin darse cuenta: usted y yo quizá hayamos enviado algo de nuestro aliento a infectarles, cuando pronunciamos nuestras conformistas falsedades o sacamos nuestras estúpidas conclusiones; o quizá vino con las vibraciones de la mirada de una mujer.
>
> Lydgate no tenía intención de ser uno de esos fracasos, y podía cobijar buenas esperanzas, pues su interés científico pronto tomó la forma de un entusiasmo profesional: en su juventud creyó en el trabajo que le daba el pan, y dicha fe no quedó ahogada por esa iniciación a lo improvisado que denominamos días de aprendizaje; y durante sus estudios en Londres, Edimburgo y París mantuvo la

convicción de que la profesión médica podía ser la mejor del mundo; que presentaba el más perfecto intercambio entre ciencia y arte; que ofrecía la más directa alianza entre la conquista intelectual y el bien social. La naturaleza de Lydgate exigía esta combinación: era una criatura emocional, con una idea humana de la fraternidad que resistía todas las abstracciones del estudio particular. No sólo le interesaban los «casos», sino también John y Elizabeth, especialmente Elizabeth.

El «rey Jaime» no es el de la Biblia inglesa, sino el mismísimo Jaime I, hablando de la «compostura y belleza» de una dama. El pobre Lydgate, que morirá derrotado a los cincuenta años, se convierte en parte de la multitud de hombres de mediana edad que no consiguen guiar las riendas de su destino y que no cambian el mundo en absoluto. Sustituid el nombre del doctor Tertius Lydgate por el de doctor Dick Diver y podéis insertar este párrafo en *Suave es la noche*, donde encajaría perfectamente con el tema, aunque muy poco con el estilo. Igual que Lydgate, el Diver de Fitzgerald fracasa a causa de un desastroso matrimonio, así como por otros actos que resultan de la «vulgaridad» de ambos personajes, como diría George Eliot. Frank Kermode señala que «*Middlemarch* es un libro que trata del matrimonio en sus aspectos sociales de igual modo que *El arco iris* trata del matrimonio en sus aspectos espirituales». Parece ser que Fitzgerald quiso abordar ambos aspectos; carecía de la extraordinaria inteligencia de Eliot y de la profética intuición de Lawrence, aunque *Suave es la noche* sigue siendo un espléndido fracaso. Diver bien podría ser el tema de la maravillosa afirmación, por parte de George Eliot, de que Lydgate busca «la imaginación que revela acciones tan sutiles que ninguna lente puede mostrarnos, aunque rastreadas en la oscuridad exterior a través de largos senderos necesariamente consecutivos por medio de la luz interior que es el último refinamiento de la Energía, capaz de bañar incluso los átomos etéreos en su espacio idealmente iluminado».

Ésta es la versión que George Eliot nos ofrece del paraíso de Dante, expresada en forma de un peregrinaje idealizado y laico,

y éste es el sueño en que Lydgate y Diver fracasan. En su derrota, Lydgate anticipa al protagonista de *Suave es la noche,* que acaba practicando la medicina en cualquier ciudad de los Finger Lakes, en la reserva occidental del estado de Nueva York. Oigamos el derrumbamiento de Lydgate en el capítulo 76, cuando le dice a Dorothea:

> Para mí está muy claro que lo único que debo considerar es alejarme de Middlemarch en cuanto pueda. Creo que, en el mejor de los casos, pasaría mucho tiempo antes de que pudiera ganarme la vida aquí… y es más fácil hacer los cambios necesarios en un nuevo lugar. Debo hacer igual que los demás hombres, y pensar en qué agradará al mundo y dará dinero; buscar una pequeña brecha entre la multitud de Londres y abrirme paso; establecerme en un balneario, o ir a alguna ciudad del sur donde haya muchos ingleses indolentes, y darme aires; éste es el tipo de concha al que voy a arrastrarme y en la cual intentaré mantener mi alma viva.

Ésta es la caída de Lydgate, desde su búsqueda del paraíso del conocimiento hasta un lugar donde el alma no puede mantenerse viva, y muy pronto, tampoco el cuerpo. El destino opuesto es alcanzado por Dorothea, que soporta el purgatorio de su matrimonio con el impotente Casaubon y sobrevive para casarse con Laislaw en una unión que casi todos los críticos insisten en que es inadecuada para ella, pero ése no es el criterio de Dorothea ni el de George Eliot. Imponente y conmovedor como es Lydgate, particularmente en su caída, la novela es sin embargo de Dorothea, y legítimamente podría haberse titulado *Dorothea Brooke* en lugar de *Middlemarch*. Virginia Woolf insistía en que Dorothea hablaba en nombre de todas las heroínas de Eliot:

> Ése es su problema. No pueden vivir sin la religión, y comienzan a buscar una cuando son aún unas muchachas. Todas poseen una profunda pasión femenina por la bondad, que convierte el lugar que ocupan, con sus aspiraciones y pesares, en el núcleo del libro: sereno y cerrado como un lugar de adoración, aunque ellas ya no sabe a quién rezar. Al aprender, buscan su meta; en las tareas ordinarias de la mujer; sirviendo a su especie. No encuentran lo que buscan, y no hemos de extrañarnos. La antigua conciencia de la mujer, cargada de sufrimiento y sensibilidad, y durante tantos siglos muda, parece haberse desbordado en ellas, y exigido —aunque no sepan muy bien el qué— algo quizá incompatible con los hechos de la existencia humana. George Eliot poseía una inteligencia demasiado poderosa

> como para manipular estos hechos, y demasiado humor como para atenuar la verdad, aunque fuera muy seria. A excepción del supremo valor de su tentativa, para sus heroínas la lucha finaliza en tragedia, o en una transigencia que es aún más melancólica.

En esta ocasión George Eliot tampoco se habría sentido feliz con la opinión de Virginia Woolf de que Dorothea acaba en una transigencia aún más melancólica que la tragedia, lo cual no parece un juicio demasiado severo para el segundo marido de Dorothea, el bienintencionado aunque un tanto pusilánime Will Ladislaw. Richard Ellman, en una aguda especulación biográfica acerca de «Los maridos de Dorothea», no encuentra un solo prototipo para el desdichado Casaubon, seudoerudito de todas las mitologías, pero sugiere que, en última instancia, el modelo fue el lado más sombrío de la propia Eliot, la consecuencia de una prolongada y temprana represión sexual y de las poco saludables fantasías subsiguientes. También sugiere Ellman que el fastidioso Will Ladislaw no es sólo una versión de George Henry Lewes, el primer marido de Eliot, sino también de John Cross, a quien ella llevaba veinte años y que fue su segundo marido en los últimos siete meses de vida de la escritora. Al igual que Dorothea, no se puede decir que Eliot encontrara un marido a su altura; aunque, dejando aparte a John Stuart Mill (que no estaba disponible), ¿existía alguien que se le pudiera comparar intelectual y espiritualmente? El extraordinario «Preludio» a *Middlemarch* compara a Santa Teresa de Ávila con «las Teresas nacidas posteriormente… carentes de la ayuda de una fe y un orden sociales y coherentes con que esas almas pudieran alcanzar el conocimiento que tan vivamente anhelaban». En el párrafo final del preludio, Eliot expresa un lamento intensamente irónico, sombrío y agresivo para ella misma y para Dorothea:

> Algunos han creído que estas vidas extraviadas se deben a la inconveniente indefinición con que el Supremo Poder ha moldeado la naturaleza de la mujer: si existiera un nivel de incompetencia femenina tan estricto como la capacidad de poder contar sólo hasta tres, el grupo social de las mujeres podría ser tratado con una certeza científica. Mientras tanto, la indefinición permanece, y los límites de su variación son realmente mucho más amplios de lo que uno imaginaria a partir

> de lo parecidos que son los peinados de las mujeres y de sus historias de amor favoritas en verso y en prosa. En todas partes, una cría de cisne crece con dificultad entre los patitos del estanque, y nunca encuentra el vivo riachuelo de camaradería con sus congéneres de pie en forma de remo. En todas partes nace una Santa Teresa, fundadora de nada, y los afectuosos latidos de su corazón y sus sollozos en pos de una bondad no obtenida se disipan en temblores y entre obstáculos, en lugar de centrarse sobre algún hecho identificable a lo largo del tiempo.

¿Qué lugar del *Paraiso* habría reservado Dante para una «fundadora de nada»? A pesar de ser tan implacable, George Eliot no es una figura que convenga a nuestros actuales críticos feministas, no más que Jane Austen. En un ensayo de 1972, Lee Edwards se mostraba profético respecto a muchas opiniones futuras. Lúcidamente consciente de que «*Middlemarch* es una novela acerca de la energía imaginativa», Edwards expresa una fuerte protesta ante el hecho de que Eliot no le otorgue a Dorothea algo más de su propia energía y voluntad:

> … George Eliot no creó, en definitiva, a una mujer que supiera de antemano que no le gustaba ningún hombre para marido ni necesitaba ninguno, pues de haberle gustado alguno, eso la habría llevado a la sumisión o a la destrucción. De haber sido capaz George Eliot de encontrar alguna escala de valores mediante la cual pudiera vivir una mujer, habría conseguido volver a insuflar vida en la reseca imagen de Santa Teresa.

Dorothea, al igual que su creadora, no estaba preparada para renunciar al matrimonio; quizá *Middlemarch* podría haber sido una novela de mayor fuerza de haber sido Eliot una feminista radical; quizá no. Pero Eliot era única, no en su grado de emancipación, ni siquiera en su energía y voluntad, sino en la amplitud y fuerza de su intelecto. ¿Iba a concederle a Dorothea una inteligencia comparable en originalidad conceptual a la de Blake o a la de Emily Dickinson? *Middlemarch* no es *El retrato de una artista adolescente*; es el retrato de Dorothea Brooke, una Santa Teresa protestante en potencia, pero cuyas circunstancias temporales y espaciales ofrecen un ámbito muy poco adecuado para una mujer tan santa.

Lydgate emprende la búsqueda del conocimiento científico y la fama que eso podría acarrearle, pero el afán de conocimiento

de Dorothea es puramente espiritual. Contemplativa por naturaleza, Dorothea no puede emprender una cruzada social ni ser una reformadora política. Al igual que Jane Austen, George Eliot era una artista demasiado grande y demasiado perspicaz como para que la frenaran las estructuras sociales de su época. Las dos novelistas perseguían el bien de la novela, la diferencia entre ellas es que Eliot fusionó los propósitos estéticos y morales de una manera más evidente que Austen, aunque las dos poseían un criterio moral más formado de lo que es común entre nosotros. La destreza narrativa de Eliot le impide elegir para Dorothea posibilidades que apenas eran posibles para la propia Eliot. Mordecai, el exaltado profeta judío, le dice a Daniel Deronda que «El principio divino de nuestra raza es la acción, la elección, los firmes recuerdos». Eliot estaba sublimemente dotada no sólo para escribir esa frase, sino para vivirla, aunque sólo en parte. Quizá la crítica feminista esté justificada al desear una George Eliot más feminista, pero esa justificación no es en sí misma literaria. Henry James profetizaba la ambivalencia de los críticos feministas cuando protestaba porque, según él, George Eliot no había agotado las posibilidades de tan soberbia heroína, e insistía en que la imaginación del lector exigía más de Dorothea de lo que la novelista había decidido concederle. Eliot, infinitamente astuta, había previsto todas esas quejas en los párrafos finales de su novela:

> Cierto que esos actos decisivos de su vida no fueron idealmente hermosos. Fueron la resultante de un joven y noble impulso forcejeando entre las condiciones de un estado social imperfecto, en el que los grandes sentimientos a menudo toman el aspecto de un error y la fe excesiva el aspecto de una ilusión. Pues no existe criatura cuyo ser interior sea tan fuerte que no este determinado en gran parte por lo que encuentra en el exterior. Una nueva Teresa es muy posible que no tuviera la oportunidad de reformar la vida conventual, no más de lo que una nueva Antígona dedicaría su piedad heroica a desafiarlo todo por el entierro de su hermano: el medio en que sus ardientes proezas tomaron forma ha desaparecido para siempre. Pero nosotros, gentes insignificantes, con nuestras palabras y actos cotidianos, preparamos las vidas de muchas Dorotheas, algunas de las cuales pueden realizar un sacrificio mucho más triste que el de la Dorothea cuya historia conocemos.

> Su espíritu aún poseía aspectos hermosos, aunque no fueran ampliamente visibles. Su íntegra naturaleza, al igual que ese río que Ciro logró domeñar, se pierde en canales que no poseen ningún nombre importante sobre la tierra. Pero la influencia que ella ejerció sobre quienes la rodeaban tuvo una difusión incalculable: pues el aumento de la bondad en el mundo depende en parte de hechos ahistóricos; y que las cosas no nos vayan tan mal a ti y a mí como podrían habernos ido se debe en parte a las personas que llevaron una vida estrictamente oculta, y yacen en tumbas que nadie visita.

Conozco pocas frases tan sabias y admonitorias como «Pues no existe criatura cuyo ser interior sea tan fuerte que no esté determinado en gran parte por lo que encuentra en el exterior». Los partidarios del resentimiento no necesitan esa frase; yo sí. Pero «en gran parte» es algo muy preciso, y Eliot da a entender que la fuerza del ser interior también determina la extensión de ese «en gran parte». Los condicionantes son una triste realidad, en la vida y en la literatura, y el agón de la voluntad y la energía individual con las fuerzas sociales e históricas no tiene fin en los dos ámbitos. Dorothea ha escogido no ser una agonista, pues cree (con el narrador) que «el aumento de la bondad en el mundo depende en parte de hechos ahistóricos».

Puede que James tuviera razón: mi propia imaginación como lector a veces anhela una Dorothea cuyos hechos pudieran ser históricos. Pero también es posible que James se equivocara; ¿cuáles son los hechos históricos de sus heroínas más fascinantes, Isabel Archer y Milly Theale? Es posible que la novela canónica, en el verano de su existencia, alcanzara su Sublimidad en *Middlemarch*, cuyo efecto sobre los lectores sigue teniendo «una difusión incalculable».

14. TOLSTÓI Y EL HEROÍSMO

La mejor introducción a Tolstói que he encontrado son los *Recuerdos* (1921) de Máximo Gorki, basados en sus visitas al novelista, que a principios de 1901, a sus setenta y dos años, vivía en Crimea, no gozaba de buena salud y había sido recientemente excomulgado por la Iglesia ortodoxa rusa. Gorki expresa directamente las ambivalencias existentes entre Tolstói y él, ambivalencias que realzan lo extraño de la figura de Tolstói, una sensación que no se ha diluido con el tiempo:

> En su diario, que me dio a leer, me quedé sorprendido por este extraño aforismo: «Dios es mi deseo». Hoy, al devolverle el libro, le he preguntado qué significaba.
>
> «Es un pensamiento inacabado», ha dicho, mirando la página y apretando los párpados. «Seguramente quise decir: Dios es mi deseo de conocerle… No, eso no…». Se ha echado a reír, ha doblado el libro hasta formar un tubo y se lo ha metido en el gran bolsillo de su blusa. Tiene unas relaciones muy sorprendentes con Dios; a veces me recuerdan la relación de «dos osos en una madriguera».

La astucia de Gorki al citar el proverbio capta las ocultas verdades del nihilismo de Tolstói y su incapacidad para tolerar el nihilismo. El pensamiento acabado del novelista-profeta identificaba a Dios con el deseo de no morir. A pesar de que era inmensamente valiente, a Tolstói no le movía tanto el tópico miedo a la muerte como su extraordinaria vitalidad y vitalismo, que no podía aceptar ninguna idea del cese de la existencia. Gorki, de nuevo, se muestra muy agudo en este punto:

> Toda su vida había temido y odiado la muerte, toda su vida había palpitado en su alma el «terror arsamasiano[12]»: ¿debe morir? Todo el mundo, toda la tierra le mira; desde China, la India, América, desde todo el orbe viviente, hilos palpitantes se extienden hacia él; su alma es para todos y para siempre. ¿Por qué la na-

> turaleza debería hacer una excepción a su ley y darle a un hombre la inmortalidad física?

Podríamos considerar el anhelo de Tolstói más una melancolía apocalíptica que un deseo religioso. Todavía existen algunos tolstoianos desperdigados por el mundo, pero ahora son difíciles de distinguir de otras muchas variedades de racionalismo espiritualizado. Tolstói amaba lo que él denominaba Dios con una fría pasión, con indigencia más que con ardor. Su Cristo era el predicador del Sermón de la Montaña y nada más, quizá menos dios que el propio Tolstói. Cuando se leen las palabras de Tolstói acerca de la religión, uno se encuentra a un severo y a veces brutal moralista nada edificante, a menos que, como Gandhi, se sitúe la no violencia por encima de cualquier otro valor. Tolstói engendró trece hijos con su esposa, pero sus opiniones sobre el matrimonio y la familia son desagradables, y su postura respecto a la sexualidad humana es misógina hasta lo insufrible. Naturalmente, todo esto es cierto en el Tolstói discursivo, no en el escritor de ficción, ni siquiera en la novela tardía *Resurrección*, o en sus novelas cortas de la última época, como *El diablo* o la famosa *Sonata Kreutzer*. Tan poderosa y sólida es la capacidad narrativa de Tolstói que sus digresiones sermoneadoras no desfiguran demasiado su ficción ni la hacen tendenciosa.

Los críticos rusos han destacado que sus novelas y relatos retratan lo familiar con tal extrañeza que todo parece recién acuñado. Lo que Nietzsche denominaba «el poema primordial del ser humano», el cosmos tal como hemos acordado verlo, es perspectivizado por Tolstói. Si lo lees de modo incesante, no comienzas tanto a ver lo que él ve como a darte cuenta de lo arbitraria que tiende a ser tu propia visión. Tu mundo es mucho menos rico que el suyo, puesto que él consigue sugerir que lo que ve es al mismo tiempo más natural y más extraño. Se tarda un poco en comprender lo metafórico que resulta su concepto

de la naturaleza, pues su aparente simplicidad es un triunfo retórico. La analogía más clara en inglés es el primer Wordsworth, anterior a «Tintern Abbey», poemas como «Culpa y aflicción», *La casa de campo en ruinas* y «El anciano mendigo de Cumberland». En ellos, Wordsworth no precisa del mito de la memoria ni de la idea coleridgiana de un intercambio recíproco entre la mente humana y la naturaleza. Atormentado por su visión de las aflicciones de los hombres y las mujeres naturales, el primer poema mayor de Wordsworth es tolstoiano antes de Tolstói, simplificado a través de una intensidad tan artística que casi nos oculta su arte. George Eliot, en su novela más wordsworthiana, *Adam Bede*, parece curiosamente tolstoiana, lo que quedaría confirmado por la admiración que Tolstói sentía por esa novela.

Los indicios de Wordsworth de lo que él denominaba inmortalidad le llegaron a partir de recuerdos de su primera infancia, y aunque se desvanecían a la luz del día normal, sostenían su piedad natural. Tolstói no tuvo semejantes indicios, y él buscaba el equivalente de esa piedad natural en el campesino ruso. Fuera lo que fuese lo que encontró, no le proporcionó la tranquilidad que buscaba. Aunque era un racionalista demasiado inflexible para compartir la fe de la gente, se esforzaba por conseguir amar a Dios como ellos. Puesto que rechazaba todos los milagros, es más que difícil definir lo que un Dios lleno de amor habría significado para él. Gorki escribió que Tolstói «no dejaba de decir que la verdad es la misma para todos: el amor a Dios. Pero sobre este tema hablaba con frialdad y fastidio». En otra ocasión, Tolstói le dijo a Gorki que la fe y el amor exigían valor y osadía, lo cual se acerca más al *ethos* tolstoiano. Si el amor a Dios es en sí mismo una audacia, ¿quién salvará a los medrosos? Lo que causa admiración, aquí y en todo Tolstói, es su originalidad o extrañeza de temperamento. Sus razones son rara vez las nuestras. Valor y osadía son virtudes épicas, y la re-

ligión de Tolstói (por llamarla así) asume las cualidades de su arte, recorrido permanentemente por tendencias épicas. Cuando Tolstói se compara a sí mismo con Homero, nos convence como ningún otro escritor poshomérico podría hacerlo de que tal comparación es pertinente. Ya sea como profeta o como moralista, Tolstói sigue siendo una figura épica y un creador de epopeyas.

¿Son importantes las creencias de Tolstói: morales, religiosas, estéticas? Si la cuestión se refiere a las creencias en sí mismas, la respuesta sería positiva si nos remontamos a tiempos pasados, cuando había tantos tolstoianos, pero no ahora, cuando se le debe leer en compañía de Homero, el Yahvista, Dante y Shakespeare, quizá como el único escritor desde el Renacimiento que está a su altura. Qué infeliz se habría sentido ante ese destino; él se valoraba más como profeta que como narrador. Incluso como escritor, le habría alegrado tener la *Ilíada* y el Génesis como compañeros, pero eso no habría cambiado su desdén por Dante y Shakespeare. *El rey Lear* le provocaba una furia peculiar, aunque sus últimos días los pasó interpretando involuntariamente el papel de Lear, al huir de su casa lanzándose desesperadamente en pos de una libertad de paria. Deseaba el martirio de manera desesperada, martirio que el gobierno del zar le negó astutamente, pues persiguió a sus seguidores pero se negó a tocar al sabio y novelista famoso en todo el mundo, reconocido desde el principio como el auténtico heredero y seguidor de Pushkin, y también como el más grande de todos los escritores de Rusia, una eminencia que es improbable que pierda alguna vez. Quizá de algún modo nunca se desembarazó del deseo de igualar e incluso superar a Homero y la Biblia, aunque la intensidad agonística que había en él a veces se expresaba como una desconfianza de la literatura, incluso repudiando el ámbito del valor estético.

Sin embargo, a *¿Qué es arte?* (1896) —su feroz denuncia de la tragedia griega, Dante, Miguel Ángel, Shakespeare y Beethoven— se le opone la asombrosa *Hadji Murad*, la breve novela que escribió entre 1896 y 1904, pero que dejó sin publicar al morir. Aunque a veces despotricaba contra *Hadji Murad* tildándola de capricho, escribió borrador tras borrador de la historia, y supo perfectamente que era una obra maestra, y que contradecía casi todos sus principios cristianos de un arte moral y cristiano. Uno vacila a la hora de valorar *Hadji Murad* por encima de todas las demás grandes novelas cortas de Tolstói, un género en el que destacó, y que incluye obras tan extraordinarias como *La muerte de Iván Ilich, Hombre y amo, El diablo, Los cosacos, Sonata Kreutzer* y *El padre Sergio*. Sin embargo, ni siquiera las dos primeras de esta lista permanecen en mi memoria con la intensidad de *Hadji Murad*, desde que la leí por primera vez hace más de cuarenta años. Para mí representa lo sublime en la prosa de ficción, y lo considero el mejor relato del mundo, o al menos el mejor que yo he leído.

He argumentado a lo largo de este libro que la originalidad, en el sentido de la extrañeza, es la cualidad que, más que ninguna otra, convierte una obra en canónica. La extrañeza de Tolstói es en sí misma extraña, pues, paradójicamente, al principio no parece extraña en absoluto. Siempre oyes la voz de Tolstói haciendo de narrador, y esa voz es directa, racional, segura de sí misma y amable. Víctor Shlovski, un importante crítico ruso moderno, observaba que «la estrategia más corriente en Tolstói es la de negarse a reconocer un objeto y describirlo como si fuera la primera vez que lo ve». La técnica de la extrañeza, combinada con la tonalidad de Tolstói, le permite verlo todo como por primera vez, mientras que al mismo tiempo le provoca la sensación de haberlo visto ya todo. Sentirse cómodo en la extrañeza parece improbable, pero eso constituye la singular atmósfera de Tolstói.

¿Cómo puede la ficción ser sobrenatural y natural al mismo tiempo? Supongo que podría argüirse que en las ficciones más supremas —*La divina comedia, Hamlet, El rey Lear, Don Quijote, El paraíso perdido, Fausto. Segunda parte, Peer Gynt, Guerra y paz, En busca del tiempo perdido*— se funden esos atributos contradictorios. Esas obras se abren a una infinidad de perspectivas, quizá incluso crean esas perspectivas. Pero no existen muchas novelas cortas capaces de reconciliar desconcertantes antinomias. *Hadji Murad* es tan extraña como la Odisea y tan familiar como Hemingway. Cuando el relato de Tolstói concluye, con la heroica lucha final de *Hadji Murad*, él y un puñado —literalmente— de devotos seguidores contra una hueste de enemigos, nos vemos obligados a evocar lo que me parece el episodio más memorable de *Por quién doblan las campanas*, el último enfrentamiento de El Sordo, acompañado de un pequeño grupo de partisanos, contra los fascistas, mucho más numerosos y mejor armados. Hemingway, siempre un apasionado alumno de Tolstói, imita brillantemente el original. Aunque *Hadji Murad* también vive y muere como un héroe épico arcaico, reúne en sí mismo todas las virtudes y ninguno de los defectos de Odiseo, Aquiles y Eneas.

Lo único que Ludwig Wittgenstein e Isaak Babel tienen en común son sus muy distintos orígenes judíos, pero me fascina que compartan su fervor por *Hadji Murad*. Wittgenstein le regaló un ejemplar a su discípulo Norman Malcolm para que le acompañara en su servicio militar, diciéndole que podía aprender mucho de ese libro. Babel, al releer el libro en 1937, una época para él abundante en problemas, lo definió con desbordante entusiasmo: «Aquí la carga eléctrica procede de la tierra, viaja a través de las manos y va directa al papel, sin el menor aislamiento, apartando implacable todas las capas exteriores con una sensación de verdad».

Un libro que provocó en Babel y Wittgenstein tan singulares homenajes alcanza claramente una categoría universal, que fue siempre el deseo de Tolstói. Henry James, que prefería con mucho a Turguéniev antes que a Tolstói, no habría podido decir de *Hadji Murad* que era «un monstruo inconexo y de talla excesiva», su peculiar descripción de Guerra y paz. Un examen detallado demuestra que es la obra que convierte a Tolstói en el más canónico de todos los escritores del XIX, una figura casi solitaria en la era inmensamente prolífica del arte democrático.

Hadji Murad es, antes que nada, historia, aunque sería un poco extravagante considerarlo un relato histórico, incluso en el sentido en que *Guerra y paz* puede calificarse de novela histórica. No hay meditaciones sobre la historia en *Hadji Murad*, que es pura narración; y sin embargo, en sentido estricto, lo que sucede en el libro no es invención de Tolstói, al menos en lo esencial. Leyendo esta novela breve simultáneamente con *La conquista rusa del Cáucaso* (1908) de F. Baddeley, me enfrento a la paradoja de que Tolstói parece seguir los hechos al igual que parece seguir la naturaleza, y a pesar de todo su *Hadji Murad* es sobrenatural, y pertenece a la épica mítica y no a la crónica. Durante la primera mitad del siglo XIX, el imperio ruso combatió sin tregua para derrotar a los musulmanes de las montañas y bosques del Cáucaso. Unidos en una guerra santa contra los rusos, los caucasianos fueron finalmente liderados por el imán Shamil, cuyo subordinado militar más competente fue Hadji Murad, ya una leyenda mucho antes de morir en batalla. En diciembre de 1851, tras una disputa con Shamil, Hadji Murad se pasó a los rusos. Cuatro meses más tarde, en abril de 1852, intentó abandonarlos, fue perseguido y murió luchando en un último enfrentamiento desesperado.

El biógrafo y traductor al inglés de Tolstói, Aylmer Maude, encuentra el origen del relato en una carta que Tolstói escribió

el 23 de diciembre de 1851, justo antes de comenzar a servir como oficial de artillería en la guerra contra Shamil:

> Si deseas alardear de noticias del Cáucaso, puedes contar que un tal Hadji Murad (ni más ni menos que el lugarteniente del propio Shamil) se entregó hace unos días al gobierno ruso. Era el temerario y «valiente» comandante de la Circasia, pero le empujaron a cometer una mala acción.

Medio siglo después, Tolstói ni siquiera insinúa que alguna de las acciones de Hadji Murad sea mala, o pueda haberlo sido. Comparado con todos los demás personajes de la novela, en particular con los líderes rivales, Shamil y el zar, Nicolás I, Hadji Murad es totalmente heroico. Aunque Tolstói nunca censuró ningún aspecto de Homero, Hadji Murad constituye, tal como Tolstói lo ve, una severa crítica del héroe homérico. Las admirables cualidades que Homero divide entre Aquiles y Héctor se aúnan en el héroe de Tolstói, que no manifiesta ni el furor asesino de Aquiles contra la mortalidad ni el derrumbamiento de Héctor en una aceptación pasiva del fin.

Transmisor, igual que Aquiles, de una asombrosa sensación de fuerza, Hadji Murad es maduro, carente de ambigüedades, poderoso sin brutalidad. Más sublimemente vital que Aquiles, iguala a Odiseo en astucia y diplomacia. Al igual que Odiseo, desea volver a casa, con su mujer y sus hijos. Fracasa en su empresa, contrariamente a Odiseo, pero Tolstói nos ofrece una apoteosis del héroe, no un lamento por su derrota. Ninguna otra figura central de Tolstói recibe un tratamiento tan cariñoso y exhaustivo como Hadji Murad, y no creo que tenga equivalente en toda la literatura occidental. ¿Quién más nos ha ofrecido al hombre natural como protagonista triunfante, tan rebosante de astucia y valor? El Nostromo de Conrad, un hombre del pueblo, es una figura grandiosa, pero concebida con mucha menos imaginación que Hadji Murad. El temerario héroe de Tolstói es tan astuto como el propio Tolstói, y merece una muerte digna, tan magníficamente heroica como irónica es la muerte de Nostromo.

No creo que sea irrelevante el hecho de que Tolstói estuviera a punto de morir en 1902. Su enfermedad remitió a principios de abril y le permitió reemprender la revisión de *Hadji Murad*, un indulto que se reflejó en la muerte de su protagonista, que muere por el autor, como si dijéramos. Tal como el novelista quizá comprendió, en cierto modo él *era* Hadji Murad, o, mejor dicho, el héroe es una versión shakespeariana de Tolstói en lo que podríamos considerar un triunfo irónico del dramaturgo sobre el escritor que más lo denostó.

Hadji Murad es ciertamente el relato más shakespeariano de Tolstói en su rica galería de caracterizaciones, en la extraordinaria variedad de sus simpatías dramáticas, y por encima de todo en la representación del cambio en sus protagonistas centrales. Al igual que Shakespeare, el Tolstói que narra Hadji Murad es al mismo tiempo todos y ninguno, siente un apego y un desapego simultáneos, y está profundamente conmovido y desapasionado. Tolstói aprendió de Shakespeare (aunque él lo habría negado) el arte de yuxtaponer escenas muy distintas a fin de alcanzar continuidades más complejas de las que proporcionaría una progresión más simple. Encontramos a Hadji Murad en contextos que él nunca ha conocido, y disfrutamos con su dominio de las situaciones y las personas.

Tolstói atacó absurdamente a Shakespeare por ser incapaz de otorgar a sus personajes un lenguaje individual, que es como decir que Bach no sabía componer una fuga. El saber más inglés no le habría abierto los ojos; su furia contra Shakespeare era defensiva, aunque es de presumir que no lo sabía. Sólo Falstaff le agradaba, y a Lear, en concreto, le despreciaba profundamente. Es doloroso referirse a las limitaciones de Tolstói, pero sólo existen cuando se le compara con Shakespeare. Su personaje más poderoso, Ana Karenina, posee muchos rasgos shakespearianos, por lo que Tolstói, que la ama, nunca la perdonará. Puesto que no resulta hiperbólico observar que Tolstói

odiaba efectivamente a Shakespeare, no sólo es justo añadir que también le temía. Thomas Mann consideraba que Tolstói identificaba en secreto a Shakespeare con la naturaleza, y a él mismo con el espíritu. El moralismo vuelve a estar de moda en nuestras academias, y todavía se aplaude el que Tolstói prefiriera a Harriet Beecher Stowe por encima de Shakespeare. Los neohistoricistas, las feministas y los marxistas deberían preferir *La cabaña del tío Tom* a *El rey Lear*, preferencia en la que Tolstói fue su pionero.

Hadji Murad es la excepción más grandiosa del último Tolstói, pues ahí el viejo chamán rivaliza con Shakespeare. La extraordinaria facultad de Shakespeare a la hora de dotar de una existencia exuberante incluso a sus personajes más secundarios, a la hora de henchirlos de vida, es inteligentemente absorbida por Tolstói. Todo el mundo en *Hadji Murad* posee una vivida individualidad: Shamil, el zar Nicolás, Avdeev, el desdichado soldado ruso muerto en una escaramuza, el príncipe Vorontsov, a quien Hadji Murad se entrega; Poltoratski, comandante de una compañía; el fiel y reducido grupo de seguidores de Hadji Murad: Eldar, Gamzalo, Khan Mahoma y Khanefi. El catálogo parece interminable, como en las obras mayores de Shakespeare. Está también el anciano Vorontsov, jefe del ejército ruso, y su edecán, Loris-Melikov, que se encarga de la custodia de Hadji Murad, así como Butler; un heroico oficial capaz de apreciar las cualidades del jefe tártaro. También resultan muy convincentes las dos mujeres más destacadas del relato: la princesa Maria Vasilevna, casada con el joven Vorontsov, y Maria Dmitrevna, la amante de un oficial de poco rango.

Estos quince personajes y una docena de otros menos importantes son todos bosquejados con una precisión y un entusiasmo shakespearianos que proporcionan un marco que hace resaltar a Hadji Murad, a quien llegamos a conocer al igual que conocemos a los grandes guerreros shakespearianos: Otelo,

Antonio, Coriolano o el bastardo Faulconbridge de *El rey Juan*. De hecho, conocemos a Hadji Murad de una manera más completa que a Ana Karenina, que resulta demasiado próxima a Tolstói. Por una vez, al igual que Shakespeare, Tolstói habla a través de una voz que nada tiene que ver con la suya y con la que interpreta el impresionante papel de Hadji Murad, el hombre natural como héroe épico.

El Hadji Murad histórico es y no es el de Tolstói. En la narración de F. Baddeley, el héroe tártaro es quizá aún más temerario y valeroso, pero bastante más sombríamente inhumano. Hadji Murad pertenecía al pueblo ávaro de Dagestán, un país montañoso, e inicialmente luchó contra los múridos, el movimiento de masas de renacimiento místico musulmán que dio origen a una guerra de sesenta años entre los rusos y los ávaros. La crónica que relata Baddeley de la carrera de Hadji Murad, aunque se atiene a los hechos, se lee como un relato fantástico. Tras matar al líder de los múridos, Imam Hamyad, el héroe se unió a los rusos, a continuación fue traicionado por el líder de los ávaros y denunciado a los rusos como seguidor de Shamil, el nuevo imán. Hadji Murad escapó de los rusos saltando desde un alto precipicio, y sobrevivió para unirse a los múridos, donde sus aptitudes pronto le convirtieron en el principal subordinado de Shamil. Extraordinario capitán tanto en los ataques por sorpresa como en las batallas organizadas, la fama del héroe acabó provocando la envidia de Shamil, que condenó a muerte a su mejor soldado a fin de salvaguardar los intereses de la sucesión dinástica. Sin otra opción, Hadji Murad volvió a unirse a los rusos, y ahí se inicia la novela de Tolstói. Meticuloso como era Tolstói a la hora de atenerse a los hechos históricos, tomó a Hadji Murad al pie de la letra, y no permitió que ninguna sombra de ambición ni crueldad se entremezclara con la intensísima luz de la gloria del héroe.

La novela de Tolstói se abre con un breve preludio en el que, al volver de un paseo, el narrador, con gran dificultad, recoge «un cardo florecido, de un maravilloso color frambuesa, que en mi tierra llaman "cardo tártaro"». El cardo es ya el implícito emblema de Hadji Murad: «¡Cuánta energía y vitalidad! ¡Con qué tenacidad defendió su vida y qué cara la vendió!». Cada vez que leo este preludio, me maravillo de nuevo ante el hecho de que el simbolismo demasiado obvio del cardo no me parezca un defecto estético. Pero entonces reflexiono que todo, en *Hadji Murad,* es refinadamente obvio. No hay sorpresas ni giros inesperados en todo el relato; de hecho, Tolstói a menudo nos hace saber por adelantado todo lo que va a ocurrir. Esta técnica alcanza la cúspide de la subversión narrativa cuando se nos muestra la cabeza cortada del héroe antes de que la historia concluya con una detallada narración del último enfrentamiento de Hadji Murad. Es como si Tolstói asumiera que ya conocemos la historia, y sin embargo la novela se abstiene de reflexionar sobre los significados de la historia; no se extrae ninguna moraleja ni se provoca ninguna polémica. Lo que importa no es, evidentemente, ni la acción ni el *pathos,* sino sólo el *ethos* del héroe, la revelación que recibimos del personaje de Hadji Murad.

A pesar de su astucia y osadía, el héroe está condenado desde el principio, atrapado entre dos déspotas depravados, Shamil y el zar Nicolás. Su destino final está por tanto predeterminado; los rusos no confiarán en él lo suficiente como para dejarle encabezar un levantamiento contra Shamil, aunque él debe intentar rescatar a su familia, a quien el imán ha tomado como rehén. De modo que también él, al igual que Tolstói y el lector, sabe cómo acabara su historia, cómo acaban todas las historias que nos hablan del destino final del héroe. Pero Hadji Murad no es Ulises, ni Dante, ni ningún otro héroe épico atrapado en un universo moral pasado de moda. Es un protagonista shakes-

peariano cuyo *ethos* más profundo es su capacidad para el cambio interior, y al enfrentarse a lo que debe destruirle se hace más fuerte, al igual que Antonio se humaniza al final, cuando el dios Hércules le abandona. Tolstói, mientras nos narra la odisea de Hadji Murad, queda tan fascinado por el arte de contar una historia que se libera de las doctrinas tolstoianas y asume la pureza del arte y su práctica.

Una fría noche de noviembre, Hadji Murad, embozado en una capucha y una capa y asistido sólo por su *murid* Eldar, cabalga hasta una aldea tártara que está a unos veinte kilómetros de las líneas rusas. Ahí debe esperar a que los rusos le comuniquen si le recibirán o no ahora que ha huido de Shamil, un imán que, según Baddeley, iba a todas partes acompañado de un verdugo que no se separaba de su hacha. El aura que crean los primeros párrafos de la narración de Tolstói contribuye a que resulte convincente lo que, sospecho, más admiraba Wittgenstein de *Hadji Murad,* que sea un héroe trágico que tanto suscita como apacigua nuestro escepticismo acerca de lo fiel que la tragedia es a la naturaleza.

Un brillante estudio de Laura Quinney, *La crudeza de la verdad*, aplica la actitud dialéctica de Wittgenstein al sentido trágico de la vida tanto del Dr. Johnson como de Shelley. Wittgenstein, que estaba fascinado por Tolstói y Dostoievski, opuestos como eran, parece haber encontrado en ambos algo de su ambivalencia respecto a la tragedia. Shakespeare molestaba a Wittgenstein, quien al parecer temía al autor de *Hamlet* y *El rey Lear* casi tanto como Tolstói. Si te muestras escéptico ante la tragedia y al mismo tiempo no puedes vivir sin ella, tal como les ocurría a Tolstói y Wittgenstein en contra de su voluntad, Shakespeare será tu mayor problema, pues te indignará el hecho de que la tragedia se le diera con la misma facilidad que la comedia o la fantasía. Tolstói, en particular, no pudo perdonarle lo que ocurría en *El rey Lear,* y es posible que *Hadji Murad,* a

pesar de todo su shakespearianismo inconsciente, sea una crítica a la manera en que el héroe trágico de Shakespeare desencadena fuerzas que están más allá del conocimiento humano. Hadji Murad, puesto que debe seguir fiel a sí mismo como el más valiente de los tártaros, es incapaz de salvarse, pero no combate ni evoca fuerzas demoníacas. Es trágico sólo porque es heroico y natural, y sin embargo debe enfrentarse a fuerzas muy superiores. Gorki nos viene aquí a la mente debido a que su diálogo con Tolstói hace que me asombre de que, en ese mismo momento, es posible que Tolstói intentara acabar *Hadji Murad*:

> Yo dije que todos los escritores son hasta cierto punto inventores, que describen a la gente como les gustaría verlos en la vida. También dije que me gustaba la gente activa que desea resistir los males de la vida por todos los medios, incluso por la violencia.
>
> «Y la violencia es el peor mal», exclamó, cogiéndome del brazo. «¿Cómo resuelve esa contradicción, inventor? Ahora que su señor Escudero no está inventado, es bueno sólo porque no está inventado. Pero cuando empiezas a pensar, engendras caballeros andantes, todos Amadises».

El caballero andante de Tolstói, su Amadís de Gaula, es, naturalmente, el imponente y muy violento (cuando ha de serlo) Hadji Murad, el héroe a quien el novelista ha y no ha inventado. Como profeta de la no violencia, Tolstói está simplemente ausente de la cruel narración que escribe acerca del líder tártaro. ¿Cuál es el Tolstói más verdadero, el narrador de *Hadji Murad* o el visionario moral de la *Confesión* y *¿Qué es arte?*? Uno vacila antes de declarar que hay dos Tolstóis, y que son antitéticos. ¿Cómo es posible que el siguiente pasaje no pertenezca al Tolstói más importante, al Tolstói canónico?

> Los ojos de estos dos hombres se encontraron y se dijeron muchas cosas con palabras inexpresables, cosas muy distintas a las que decía el intérprete. Con franqueza, sin palabras, se dijeron mutuamente toda la verdad: los ojos de Vorontsov decían que él no creía una sola palabra de cuanto había dicho Hadji Murad, que sabía que era enemigo de todo lo ruso y seguiría siéndolo, y que ahora se sometía sólo porque se veía obligado a ello. Hadji Murad comprendió esto; no obstante, aseguraba que era sincero. Los ojos de Hadji Murad decían que aquel viejo haría mejor si pensara en la muerte y no en la guerra, pero que, aunque era

viejo, era astuto y debería tener cuidado con él. Vorontsov también comprendía eso, pero decía que lo estimaba necesario para el éxito de la guerra. [Traducción de José Fernández Sánchez].

Tolstói es también el hombre que rechaza pensar en su muerte, y en lugar de ello piensa en la guerra. Al igual que Homero, Tolstói ni deplora ni celebra la batalla; los dos aceptan la batalla como ley básica de vida. De nuevo uno se pregunta por Tolstói y la no violencia, pero ¿qué podía tener que ver la no violencia con el Cáucaso de Hadji Murad y Vorontsov? La batalla es una liberación en *Hadji Murad*, la única salida en un mundo que oscila entre las traiciones del mismo calibre de Shamil y Nicolás. No hay duda de que escribir *Hadji Murad* fue una liberación, el mejor de todos los caprichos que se permitió el anciano Tolstói, que sin embargo le dijo a Gorki: «Héroes…, eso es una mentira y una invención; sólo existe gente, gente y nada más».

¿Quién es entonces Hadji Murad, sino un héroe? Quizá representa, en parte, la juventud que Tolstói dejó atrás hace mucho tiempo, pero eso solo no explicaría las numerosas excelencias del guerrero tártaro. Comparados con él, los protagonistas de las principales novelas de Tolstói son a la vez menos vividos y menos compasivos. Todo lector busca un personaje de ficción que encaje tan bien en su propio mundo como Hadji Murad. Más que ningún otro escritor desde Shakespeare, Tolstói poseía el don de representar la lucha por el poder en un mundo en guerra, y Hadji Murad resiste la comparación con el Antonio de *Antonio y Cleopatra* o con el Nostromo de Conrad. Al igual que Shakespeare, Tolstói se muestra al mismo tiempo desapasionado con el agón de su héroe y profundamente compasivo con su inminente destino.

Existe un elemento adicional en la relación de Tolstói con Hadji Murad, algo maravillosamente personal, que linda con la verdadera identificación. Las circunstancias han obligado a

Hadji Murad a convertirse en un paria, aunque se trate de un fugitivo de gran dignidad y tratado con todos los honores. Aunque soberbiamente adaptado a su contexto, es consciente de que su contexto se disuelve, dejándole solo, a excepción de un puñado de hombres. La sombra de lo definitivo planea sobre el relato de Tolstói, al igual que permea todas las apariciones del héroe en *Antonio y Cleopatra*. Atrapado entre Shamil y el zar, a Hadji Murad le queda tan sólo la libertad de morir valientemente, el que su identidad no quede menoscabada, sino enaltecida.

No puede ser accidental que los dos personajes literarios a los que Tolstói más se parecía fueran el Yahvé de J y el Lear de Shakespeare, aunque a él le hubiera gustado más parecerse a su propio Hadji Murad, un guerrero valiente y lleno de recursos, y no un dios-rey irascible. Thomas Mann, en un curioso ensayo sobre «Goethe y Tolstói», confirma este aspecto, aunque sin pretenderlo:

> Hemos observado el mismo exceso de instinto animal en Tolstói; en el que, por cierto, persisitió hasta una edad avanzada en la que careció de la dignidad, majestuosidad y solemne gravedad del último período de Goethe. Lo que no debe sorprender a nadie. Pues no podemos dudar que Goethe llevó una vida más seria, laboriosa y ejemplar que el junker eslavo; ni que sus actividades culturales presuponían una abnegación, una disciplina y un autocontrol mucho más genuinos que los esfuerzos absolutamente ineficaces de Tolstói por espiritualizarse, que no tardaban en quedar reducidos a un fantástico absurdo. El encanto aristocrático de Tolstói era, tal como lo describe Gorki, el de un noble bruto. Nunca consiguió llegar a la dignidad del hombre civilizado, del hombre que triunfa sobre las circunstancias.

Una sólida respuesta a estas frases la dio John Bayley, quien observó que tanto Goethe como Tolstói era gigantescos egoístas, aunque de muy distinto tipo: «Si a Goethe no le preocupaba nada excepto él mismo, Tolstói no era nada excepto él mismo; y su idea de lo que le aguardaba y de lo que la vida había acabado significando para él es, en correspondencia, más íntima y más conmovedora».

Tolstói, al igual que su Hadji Murad, no era nada excepto él mismo. Es de presumir que Mann habría considerado a Hadji Murad otro noble bruto, carente de dignidad civilizada, a pesar de sus circunstancias. En cuanto que gran ironista, Mann se enfrentó a algo que estaba por encima de sus capacidades artísticas. Lo más importante de Hadji Murad es su dignidad estética, que trasciende todo lo que podamos descubrir en cualquiera de los personajes de Mann. Y para abordar la cuestión de la dignidad estética nos referiremos al último enfrentamiento y muerte de Hadji Murad, quizá la más hermosa de las epifanías narrativas de Tolstói.

Una de las diferencias entre Tolstói y Hadji Murad es que el héroe checheno ama a su hijo y a sus esposas, y muere en un desesperado intento de salvarlos de la venganza de Shamil. Es dudoso que Tolstói quisiera a nadie, incluyendo a sus hijos. Ni Wordsworth ni Milton, ni tan sólo Dante, pueden igualar el solipsismo de Tolstói. Los textos religiosos y morales de Tolstói no son sino confesiones de su solipsismo; y, sin embargo, ¿qué lector de *Guerra y paz* o de *Hadji Murad* desearía que Tolstói hubiera estado menos obsesionado consigo mismo? Todo tiene su precio, y ciertos grandes escritores (ya sean mujeres u hombres) no pueden alcanzar su esplendor estético sin el solipsismo. Shakespeare, que nosotros sepamos, puede que fuera el menos solipsista de los poetas, y al parecer Chaucer rivalizaba con Shakespeare en este aspecto; algunas veces me siento tentado a practicar un juego consistente en dividir a los grandes escritores según su grado de solipsismo. ¿Tiene eso alguna importancia? Por lo que se refiere a la relativa eminencia de sus obras, en absoluto, aunque parece que tiene que ver con cierta diferencia cualitativa. Joyce era un monumental solipsista, mientras que al parecer Beckett era un hombre sin el menor egoísmo. El contraste entre *Finnegans Wake* y la trilogía de Beckett de *Molloy, Malone muere* y *El innombrable* guarda cierta re-

lación con el hecho de que Beckett eludiera a su precursor, pero más con la manera asombrosamente distinta con que veían a sus semejantes.

Contrariamente a los demás protagonistas masculinos de Tolstói, Hadji Murad posee una intuición extraordinaria a la hora de calibrar a sus semejantes. Sin ella, habría muerto mucho antes; pero esa perspicacia es mucho más que mera cautela, como demuestra su cariñosa relación con Butler, cuya visión romántica y compulsiva afición al juego posee resonancias de la época que el joven oficial Tolstói pasó en el Cáucaso. Si en cierto modo el trágico aislamiento de Hadji Murad es una proyección del propio dilema de Tolstói, el generoso afecto del guerrero tártaro introduce una cualidad de la que el novelista reconocía carecer. Sin duda, el talento militar de su héroe era también un atributo con el que Tolstói buscaba identificarse. John Bayley resume el servicio militar de Tolstói diciendo que «consistió casi exclusivamente en charlar e intentar escribir relatos, disparar a liebres y faisanes, liarse con muchachas cosacas y en que le trataran la gonorrea en el balneario local». Tal como Bayley añade de modo encantador, esta experiencia es parecida a las proezas militares de Hemingway, cuya carrera como novelista fue un consciente agón con la de Tolstói. Los dos novelistas llevaron su idolatría de sí mismos hasta las regiones más remotas de su arte al volcar sus yoes en la naturaleza de las cosas, de manera que entraron completamente en el ámbito de lo que Freud denominaba «poner a prueba la realidad», aunque sin la sabiduría final freudiana de reconciliarse con la necesidad de morir.

Hadji Murad, magnífico en su última contienda al igual que en toda su vida, manifiesta esa sabiduría como sólo lo hacen los héroes y las heroínas trágicas de Shakespeare, luchando hasta el final y muriendo de modo desafiante pero con elegancia. En su última mañana, a la luz que precede al sol, manda que le traigan

su caballo y sale acompañado de sus cinco guardaespaldas y una guardia de cinco cosacos. Matan a los cosacos y se alejan de ellos, aunque no consiguen escapar de los demás cosacos, ni de la milicia tártara que sirve a los rusos, quienes les rodean. Tras un intenso tiroteo, a Hadji Murad le llega su fin:

> Hadji Murad fue alcanzado por otra bala en el costado izquierdo. Se tumbó en la zanja, arrancó de la aljuba otro mechón de algodón y tapó la herida. La herida del costado era mortal y él comprendió que se moría. Recuerdos e imágenes fueron sucediéndose en su mente con extraordinaria prontitud. Vio ante sí al fornido Abununzal-Kan, que sujetaba con la mano el carrillo cortado, lanzándose puñal en mano sobre el enemigo; vio al anciano Vorontsov, débil, anémico, con su astuto rostro blanco, y escuchó su voz suave; vio a su hijo Yusuf, a la esposa Sofiat; vio la cara pálida, con barba roja y ojos encarnados, de Shamil, su enemigo.
>
> Todos estos recuerdos pasaban por su imaginación sin despertar en él sentimiento alguno: ni compasión, ni odio ni deseos. Todo esto parecía fútil en comparación con lo que para él comenzaba, o ya había comenzado. No obstante, su cuerpo vigoroso seguía haciendo lo mismo que antes. Reunió las últimas fuerzas, descargó la pistola contra un hombre que, tras la abatida, venía hacia él y le dio. El hombre cayó. Después salió de la zanja y con el puñal en la mano marchó en línea recta, cojeando pesadamente, en dirección al enemigo. Se oyeron algunos disparos, se tambaleó y cayó. Varios milicianos se lanzaron con gritos de triunfo sobre el cuerpo tendido. Pero el que creían cadáver, de pronto, se movió. Primero levantó la cabeza, grande, descubierta, afeitada; después el cuerpo se agarró a un árbol y se incorporó del todo. Su aspecto era tan terrible que los atacantes se detuvieron. Pero de pronto tembló, se separó del árbol, cayó de bruces en toda su estatura, como un cardo truncado, y ya no se movió.
>
> No se movía, pero aún sentía. Cuando Hadji Aga, el primero en llegar hasta él, le dio una puñalada en la cabeza, le pareció que le habían dado con un martillo y no lograba comprender quién lo hizo y para qué. Era la última señal de su contacto con el cuerpo. Después no sintió nada más, y los enemigos pisotearon y apuñalaron lo que ya no tenía nada en común con él. [Traducción de José Fernández Sánchez].

Aparte de la fuerza objetiva, casi desapasionada de este pasaje, nos asombra que Tolstói, a pesar de su identificación con el héroe, se abstenga de cualquier conmoción, de cualquier pesar elegíaco u horror metafísico en el momento en que Hadji Murad abandona para siempre la conciencia. El cadáver «ya no tenía nada en común con él», y recordamos la protesta de Natasha en *Guerra y paz*, cuando se entera de la muerte del príncipe Andrés: «¿Dónde está y quién es ahora?». Sobre esta frase John

Bayley realiza un agudo comentario, considerando la poderosa personalidad de Tolstói: «El solipsismo es un signo de inmortalidad».

La muerte de Hadji Murad, que era la manera en que el anciano Tolstói huyó del solipsismo, no provoca nada parecido a la doble y angustiada pregunta de Natasha. En lugar de eso, Tolstói nos dice: «Los ruiseñores, que habían enmudecido al iniciarse el tiroteo, volvieron a trinar; primero cantó uno cercano, después otros en el lindero del matorral».

Se nos deja con el aplastado cardo, al que llaman el tártaro, en medio del campo labrado, y con el canto fúnebre de los ruiseñores. La fuerza sutil de la narración de Tolstói, homérica en su recreación, shakespeariana en su caracterización, nos compensa por encima de todo con su imagen del heroísmo. En su universo, Hadji Murad sobrepasa a cualquiera —caucásico o ruso— en todas las cualidades que cuentan: osadía, equitación, ingenio, liderazgo, visión de la realidad. Ningún otro héroe épico o de saga, antiguo o moderno, se le puede igualar, ni nos es tan grato. Cuando Hadji Murad muere, se libera de la piedad, la cólera, el deseo. Y también Tolstói. Y nosotros. Que Tolstói, de entre todos los escritores, pudiera imaginar una muerte que a la vez se acomodara tanto y fuera tan distinta de su propio temor a la muerte, es un triunfo inesperado y tranquilizador de la dignidad estética. Sea lo que sea lo canónico, *Hadji Murad* lo centra en la Edad Democrática.

15. IBSEN: GNOMOS Y «PEER GYNT»

No hace mucho me encontraba en el escenario del Teatro Americano de Repertorio de Harvard, supuestamente discutiendo *Hedda Gabler*, de Ibsen. Compartían el debate un eminente estudioso de Ibsen (varón), una aclamada feminista de Harvard y la eminente y hermosa actriz que acababa de interpretar a Hedda. Tuve el honor de que gran parte del público me silbara cuando observé, tranquila y amigablemente, que los verdaderos precursores de Hedda eran Yago y Edmundo, los personajes de Shakespeare, de modo que si la sociedad noruega de su tiempo le hubiera permitido ascender a directora ejecutiva de la industria de armamento, Hedda habría sido sadomasoquista, manipuladora, cruel y suicida, es decir, su yo terroríficamente fascinante.

Quizá con cierta malicia añadí que, por tanto, poco importaba que Hedda fuera una mujer o un hombre, y al igual que algunas actrices habían interpretado a Hamlet, quizá algún actor acabara haciendo de Hedda. El público se sintió mucho más complacido cuando la erudita feminista replicó que Hedda era una víctima de la sociedad y de la naturaleza, infelizmente casada y embarazada en contra de su voluntad. «Se halla atrapada en un cuerpo de mujer» se convirtió en un estribillo, al igual que la idea de que la sociedad convertía en víctima a Hedda al no concederle la oportunidad de hacer nada.

Mi oponente feminista no era especialmente original; tampoco yo. Brigid Brophy se nos había anticipado a ambos en

1970 al señalar que la tragedia de Hedda podría haberse evitado si ella «se hubiera convertido en comandante en jefe de las fuerzas armadas noruegas», pero yo creo que la formidable autora de *Nave negra al infierno* (uno de mis libros favoritos) se equivocaba. Ya estuviera al frente de un ejército o de una fábrica de armas, Hedda habría actuado igual que sus antecesores Yago y Edmundo. Estos últimos y Hedda son genios de la negación y la destrucción. De nuevo igual que ellos, Hedda es una dramaturga que escribe con las vidas de los demás. Su inteligencia es maligna, no debido a las circunstancias sociales, sino por placer, por el gusto de ejercer su voluntad. Si se parecía a alguna persona que Ibsen había conocido alguna vez, era al propio Ibsen, tal como él sabía.

No es accidental que *Hedda Gabler*, escrita en Munich en 1890, sea la obra maestra de la Edad Estética, esa peligrosa transición entre la Edad Democrática y la Caótica. Yago, saboreando orgulloso cómo va degradando a Otelo, y Edmundo, contemplando fríamente la credulidad de su padre, Gloucester, y de su hermano Eduardo, son aliados de Hedda, que espera ardientemente que Løvberg se haya pegado un tiro, a instancias de ella y con la pistola de ella, tal como corresponde. Ascender a Yago a lugarteniente de Otelo y hacer heredero a Edmundo sólo habría aplazado las tragedias que esos personajes animan; se habrían generado otros puntos de partida. Hedda, como ministro de armamento o como mariscal de campo, habría encontrado otro estímulo para destruir a Løvberg, y a ella misma.

La intención de estas palabras es que sirvan de preludio al elemento más crucial de la canonicidad de Ibsen: el tinte social es sólo una máscara a la hora de convertir la tragedia shakespeariana y la fantasía goethiana en un nuevo tipo de tragedia nórdica, un poema dramático que pertenece abiertamente al Alto Romanticismo en *Brand* y *Peer Gynt*, o sutilmente al Alto Romanticismo en *Hedda Gabler* y *El constructor*. Las sombras de

Hamlet y de *Fausto* caen sobre Ibsen a lo largo del medio siglo de su carrera como dramaturgo. Su canonicidad, así como su actitud como dramaturgo, tienen mucho que ver con su esfuerzo por individualizar su propia voluntad poética, y casi nada con las energías sociales de su época. Irritable y caprichoso, implacable en la devoción a su talento, el poco carismático Ibsen se parece a Goethe sólo en que ambos renunciaron a sus impulsos más vitales a fin de practicar su arte sin impedimentos. Ibsen no fascinaba a casi nadie; Goethe fascinaba a todo el mundo, el incluido. Al igual que Shakespeare, Ibsen poseyó el misterioso don del verdadero dramaturgo, que es capaz de prodigar a un personaje más vida de la que él mismo posee. La única creación dramática convincente de Goethe es su propia personalidad, o la de Mefistófeles, en la medida en que es Goethe. En las obras o en los poemas dramáticos de Goethe no hay nadie como Brand, Peer Gynt, el emperador Juliano, Hedda Gabler, Solness. Seres demoníacos o sobrenaturales, están intensamente henchidos de vida, una panoplia shakespeariana de personajes sin rival en la literatura moderna. Pero llevan una carga no shakespeariana, que es la desaprobación del dramaturgo. Eric Bentley, hace casi medio siglo, aisló la peculiaridad central de Ibsen: «escribió obras que eran más y más subjetivas y difíciles y que llevaban en su interior una oculta condena del hombre moderno, incluyendo al propio poeta».

Esa condena se dirige aún más, tal como dejaba entrever Bentley, al público, que sufre a través de sus sustitutos en escena precisamente lo que Ibsen desea que sufran. Kierkegaard, que ejerció una fuerte aunque sesgada influencia sobre Ibsen, distinguía entre dos desesperaciones: la de haber fracasado en ser uno mismo, y otra mayor aún, la no haberlo hecho. Los protagonistas de Ibsen, de manera bastante definitiva, han llegado a ser ellos mismos. A excepción de Peer Gynt, acaban en la desesperación. Ibsen se esforzó intensamente en hacer deses-

perar a Peer Gynt, pero el personaje se le escapó completamente de las manos y entró en el espacio literario habitado por Hamlet, Falstaff, el Bufón de Lear, Bernardino (de *Medida por medida*), don Quijote, Sancho Panza y pocos más.

El poema dramático que es *Peer Gynt* se convierte en ocasiones en extravagante comedia por los vanos esfuerzos de Ibsen a la hora de hacer que él y nosotros desaprobemos a Peer. El ingenio de Falstaff justifica todos sus defectos, alivia su vida, hasta que reflexionamos sobre él; ¿y quién tiene tiempo para tal reflexión mientras Falstaff está en escena? La infinita energía y despreocupación de Peer le llevan a enfrentarse a adversarios tan sobrenaturales y formidables como el rey gnomo, el Gran Boigen, el Fundidor, y el Pasajero, y a todos sus oponentes simplemente humanos. Ya sea en el teatro o en nuestro estudio, estamos al lado de Peer, absortos en el gran yo gyntiano.

Ibsen es el dramaturgo ejemplar del período estético porque, mucho más sutil incluso que Chéjov, por no hablar de Strindberg, Wilde y Shaw, intuyó cómo perspectivizar a sus personajes por medio de distintos aspectos de nuestras percepciones y sensaciones. Él es el heredero democrático del aristocrático Goethe, y aunque no pudo igualar *Fausto. Segunda parte* como poema dramático, poseyó el secreto que Goethe nunca aprendió, cómo resucitar el drama poético en la post-Ilustración. Las mitologías de *Fausto. Segunda parte* son demasiado remotas para la inmediatez dramática; Ibsen, en cambio, escogió basarse en una oculta mitología folklórica noruega, que le sirvió de un modo semejante a como la mitología freudiana ha servido a muchos escritores de nuestra Edad Caótica.

La psicología dramática de Ibsen se centra en la figura del gnomo, que de pronto ha vuelto a popularizarse en las muñecas para niños. Los pequeños duendes de pelo alborotado con los que me cruzo en los escaparates poseen, sin embargo, un carácter mucho más amable que los gnomos de Ibsen, que son au-

ténticos demonios. En un temprano ensayo sobre las baladas folklóricas (1857), Ibsen observó que en los textos populares de su país abundaban «los viajes fantásticos al país de los gnomos… la guerra con gnomos», lo que nos lleva al mundo de *Peer Gynt*. Cuando leo a Ibsen o le veo representado, me domina la impresión de que los gnomos de Ibsen no son, para él, fantasías antiguas ni metáforas modernas. Al igual que Goethe, Ibsen cree en sus *daimones*, en las fuentes sobrenaturales de su propio genio. Los gnomos no son, como algunos críticos han sugerido, el equivalente ibseniano del inconsciente de Freud. Están más cerca de la mitología freudiana de las pulsiones, Eros y Tanatos, y puesto que *poseemos* pulsiones, en nuestra naturaleza hay una parte de gnomo. Pero Ibsen es monista allí donde Freud intenta ser dualista; nuestros deseos alternativos de vida y muerte, en opinión de Ibsen, no son el elemento humano que hay en nosotros. Puesto que las pulsiones son universales (o al menos una mitología universal), los gnomos no pueden ser simplemente ogros, como, digamos, los gnomos de la montaña en *Peer Gynt*. El propio Peer es casi un gnomo, y Hedda Gabler y Solness, como veremos, son gnomos, con la salvedad de sus timideces simplemente sociales. En *Brand*, Gerd es una muchacha que a la vez admiramos y aborrecemos, porque lo humano que hay en ella, todo lo que no es gnomo, la convierte en una auténtica profeta espiritual. El elemento fundamental de Ibsen, esa sutil cualidad sobrenatural que va aliada a su creatividad, es puro gnomo.

No creo que Ibsen hubiera estado de acuerdo con algunas de las definiciones que sus modernos estudiosos nos ofrecen de los gnomos. Muriel Bradbrook llamó al gnomo «la versión animal del hombre», aunque el saludable animal que hay dentro del siempre activo Peer Gynt rechaza a los gnomos. Rolf Fjelde va más lejos que Bradbrook al decir que el gnomo, «en la historia reciente, recorre los campos de exterminio». Los gnomos de

Ibsen son personalmente muy desagradables, especialmente en *Peer Gynt*, pero están más cerca de ser niños sádicos y perturbados que tecnócratas sistemáticos del genocidio. O, dicho con más sencillez, los gnomos existen *antes* del bien y del mal, no más allá.

El gnomo más magníficamente humanizado de Ibsen es Hedda Gabler, y a ella no podemos llamarla mala. Eso sería tan poco interesante como decir que sus precursores, Yago y Edmundo, eran unos tipos perversos. No hay duda de que Ibsen consideraba que los héroes-villanos de Shakespeare, Macbeth incluido, eran gnomos; aunque eso no es un mito muy shakespeariano. En Yago y Edmundo, igual que en Hedda, existe cierta alegría que se ha echado a perder, y en la medida en que lo mismo le ocurre al sublime Falstaff, algo de gnomo surge en él. Lo opuesto a esa cualidad de gnomo es el ingenio y el buen humor que el puro ingenio puede engendrar. Sir John, ingenioso hasta el final, nunca se transmuta en un gnomo, mientras que el sádico payaso de *Como gustéis*, Touchstone, es poco más que un gnomo.

La cualidad de gnomo, ya sea en Ibsen o, como él nos enseña a descubrir en parte, en Shakespeare, es una cuestión dialéctica. Al igual que el demonio goethiano, destruye casi todos los valores humanos, aunque parece el inevitable lado sombrío de las energías y talentos que exceden la medida humana. Hedda Gabler, cuya ambigua sexualidad incluye deseos sádicos hacia Thea Elfstead, desciende en última instancia de Lilith, la primera mujer de Adán según la tradición esotérica judía. Una de las fuentes de esta tradición nos cuenta que Lilith abandonó a Adán en el Edén porque se negó a tener relaciones sexuales con él en la postura del misionero, tal como la hemos denominado. Cuando Ibsen señalaba que Hedda deseaba vivir totalmente como un hombre, dejaba implícito que su protagonista trágica era de la estirpe de Lilith, puesto que el folklore noruego afirmaba

que los ocultos gnomos femeninos (*huldres*) eran las hijas de la primera mujer de Adán. Lo importante no es, de nuevo, la supuesta naturaleza perversa de Hedda, sino su atractivo sobrenatural. Dirigida e interpretada adecuadamente, Hedda debería ser tan fríamente fascinante y tan nihilísticamente seductora como Edmundo, y debería tener el poder de convertirnos, en parte, en Gonerila o Regania. Su parte gnómica es su esplendor, por siniestro que sea.

Cualquier crítica o puesta en escena que convierta a Ibsen en un reformador social o en un moralista sólo consigue destruir su logro estético, y amenaza su verdadero lugar en el canon dramático occidental, sólo superado por Shakespeare y quizá por Molière. Más incluso que el último Shakespeare, Ibsen es un dramaturgo misterioso o visionario. Desde el principio hasta el final escribe fantasías, aun cuando la extravagancia de *Brand, Peer Gynt* y *El emperador y Galileo* parezca desvanecerse en las tragedias burguesas y democráticas que se convirtieron en la obra característica de Ibsen. Al abandonar la poesía por la prosa, Ibsen afirma ceder ante la modernidad; pero su naturaleza nunca se sintió inclinada a ceder en nada. George Bernard Shaw se engañó a sí mismo y a los demás al proclamarse un Ibsen social; no se me ocurre ningún otro dramaturgo occidental de primera magnitud que sea tan consecuente en su uso de lo sobrenatural como Ibsen. Una extrañeza que rehúsa domesticación, una visión excéntrica, un arte realmente barroco: Ibsen manifiesta estas cualidades al igual que cualquier otro titán del canon occidental. Al igual que con Milton, Dante, Dickinson o Tolstói, ocurre con Ibsen: hemos perdido de vista su originalidad porque estamos contenidos en esa individualidad; Ibsen nos ha formado en parte. Shakespeare es sin duda el mayor ejemplo de este fenómeno. Pero Ibsen, al principio y al final de su obra, siguió siendo más shakespeariano de lo que quiso reconocer.

Los críticos generalmente se ponen de acuerdo en que la primera obra canónica de Ibsen es la violenta *Brand*, escrita en Italia en 1865, cuando el dramaturgo tenía treinta y siete años. Más incluso que *Peer Gynt*, que fue la siguiente, *Brand* parece una obra para el teatro de la mente, y no para un escenario real. En lengua inglesa posee un peculiar esplendor, pues la versión del poeta Geoffrey Hill (1978) es con mucho el mejor Ibsen que tenemos en verso. Hill, maestro de la elocuencia desmedida, es un martirólogo, y su temperamento, tal como se manifiesta en sus propios poemas, es peculiarmente brandiano. Se niega a calificar a su *Brand* de traducción, pero supera cualquier supuesta traducción que tengamos.

Lo que Hill demuestra sublimemente es que Brand es sublimemente insoportable; cuando muere al final, en una avalancha, el público o los lectores sólo pueden sentirse aliviados de que ese sacerdote que busca su perdición ya no pueda seguir destruyendo a nadie más siguiendo sus elevados principios. En relación con el tema central de esta tragedia, Ibsen se muestra oscuro o equivoco: ¿es el Dios de Brand simplemente un Brand magnificado? Si uno cree (como yo) que todo dios, Yahvé incluido, fue hombre alguna vez (la intuición crucial de Joseph Smith, el profeta mormón), puede reflexionar acerca de si es verdad o no lo que piensa al final Gerd, la muchacha loca, convencida de que Jesús nunca murió, sino que se ha convertido en Brand. Brand es el Jesús noruego o vikingo, al igual que los fanáticos de la religión norteamericana no adoran a Jesús de Nazaret, sino al Jesús americano. W. H. Auden, que luchaba en favor de una eminente ortodoxia cristiana, condenó a Brand como idólatra, un juicio muy poco ibseniano:

> … nuestra impresión final de Brand es la de un idólatra que adora no a Dios, sino a su Dios. Poco importa que el Dios que el denomina suyo sea el Dios verdadero; mientras él lo considere suyo, será tan idólatra como el salvaje que se inclina ante un fetiche.

La lectura que Gerd hace de Brand no es la de Ibsen, y sin embargo sigue siendo más relevante para la obra que la interpretación de Auden. El Dios de Brand es solamente suyo en la medida en que el Dios de cualquier profeta o místico es solamente suyo. Sea cual sea la relación de Brand con su Dios, no es esa relación lo que le hace insoportable. Sus relaciones humanas, comenzando con la que mantiene con su madre, son terribles, incluyendo su matrimonio, pues se nos muestra a Agnes enamorándose no del hombre, sino del héroe de la fe.

A pesar de que Brand es o fue noruego, su religión me parece muy norteamericana y poscristiana. Sabemos poco del Dios de Brand, aunque lo suficiente para ver que Brand y Dios existen conjuntamente en una mutua soledad, ya sea de un yo o de dos. Auden ve en Brand una representación no del todo lograda de un apóstol, pero el Brand de Ibsen no es apóstol de nadie. Al igual que el propio Ibsen, al igual que Peer Gynt, Brand es un yo gnómico. Ibsen es un genio dramático, y Brand una representación muy convincente de un fenómeno espantoso, un genio religioso. Peer Gynt, al igual que don Quijote y Sir John Falstaff, es otra cosa, un genio del juego, lo que Huizinga denominó *Homo ludens*. En Ibsen, el personaje más cercano a Brand es Juliano el Apóstata, otro fascinante genio del espíritu, aunque en el fondo desagradable e insoportable.

En ambas figuras, como en casi todos los protagonistas importantes de Ibsen, hay cualidades que nos recuerdan las rarezas de la propia naturaleza gnómica de Ibsen. Tengo buenos amigos que son auténticos poetas, novelistas y dramaturgos, y muchos poseen un buen número de excentricidades, pero ninguno de ellos guarda, sobre su escritorio, un escorpión venenoso debajo de un vaso ni lo atiborra de fruta. Ibsen no era ni Brand ni el emperador Juliano, pero era un constructor deliberadamente aliado con los gnomos. Y mientras que su intención evidente fue que Peer Gynt resultara, como mucho, una paro-

dia de sí mismo, el universalismo de Peer lo convierte casi en un hermano de pleno derecho de Hamlet, Falstaff, don Quijote y Sancho Panza.

Mucho más que el Fausto de Goethe (a quien Ibsen admiraba enormemente), Peer es el personaje literario del siglo XIX que posee la grandeza de los grandes personajes de la imaginación renacentista. Dickens, Tolstói, Stendhal, Hugo, incluso Balzac no cuentan con ninguna figura tan exuberante, extravagante y vitalista como Peer Gynt. De buen principio, *parece* un candidato poco apropiado para tal eminencia: ¿qué es, nos decimos, sino un revoltoso muchacho noruego, maravillosamente atractivo para las mujeres (en su juventud), una especie de falso poeta, un narcisista, un absurdo idólatra de sí mismo, un mentiroso, seductor, jactancioso e iluso? Pero esto es una mezquina moralización, demasiado parecida a ese coro de eruditos que echan pestes de Falstaff. Cierto, Peer, contrariamente a Falstaff, no posee un gran ingenio (aunque puede ser muy divertido). Pero en el sentido bíblico del Yahvista, Peer el pícaro extiende una Bendición: más vida. Brand busca la condenación, él mismo es un barco de la muerte Vikingo. Peer reparte afecto, aunque no es exactamente un portador de luz. Ibsen lo hace palpable en el maravilloso *pathos* de la escena en que muere la feroz y cariñosa madre de Peer, que es confortada por la juguetona ternura de Peer mientras expira, una escena que contrasta abiertamente con la repugnante manera en que Brand, basándose en sus principios, se niega a consolar a su mísera y desdichada madre mientras ésta agoniza.

Gran parte de la reacción de la crítica ante *Peer Gynt* consiste simplemente en ver a Peer como un Brand vuelto del revés. Puesto que la esencia de Brand es «¡Nada de transigencias!», el yo gyntiano se identifica con el oportunismo, en una pobre interpretación del mandato del Gran Boigen: «Da la vuelta». Peer es muy indulgente consigo mismo, pero no es alguien que se

avenga a transigencias. Como corresponde a la Edad Democrática, Peer es el hombre natural… demasiado natural. También, al igual que Brand y Juliano el Apóstata, es el hombre sobrenatural, impulsado por su cualidad gnómica y por la necesidad de trascenderla. Hacia el final, en el barco, Peer no nos gusta mucho debido a su actitud cruel con la tripulación; y tampoco el náufrago Peer, ahogando al cocinero con escasos remordimientos. Pero, por lo general, Peer despierta nuestro afecto. Su lado violento refleja no sólo su cualidad gnómica, sino su origen mitológico y su posición de asesino de gnomos.

Ibsen confesó que había basado su Peer Gynt en un cazador casi histórico, Per Gynt, el héroe de un cuento popular noruego. El cazador encuentra al Gran Boigen, un misterioso e invisible gnomo que es una presencia retorcida, como una serpiente; pero contrariamente al Gynt de Ibsen, que tiene que seguir el mandato del Boigen de dar la vuelta, el héroe del cuento popular mata al Boigen. Subsiguientemente, el feroz cazador mata a los gnomos que hacen el amor con las pastoras, las mismas mujeres apasionadas que seducen al Peer Gynt de Ibsen. El dramaturgo suaviza la violencia del Per original, mientras que conserva la reputación del héroe como narrador. El Peer de Ibsen es un campesino noruego del siglo XIX, hijo de una familia en decadencia, no un misterioso cazador, excepto en su fantasía. Estos anhelos tampoco hay que tomarlos como indicativos de que Peer fuera lo que W. H. Auden interpretaba que era, el artista-genio como nuevo héroe-dramático. El Peer de Ibsen no es un artista ni un genio, y Auden insistió brillantemente en ese punto erróneo:

> el Peer que vemos en escena no tiene apetitos ni deseos en el sentido corriente; juega a tenerlos. Ibsen resuelve el problema de presentar dramáticamente a un poeta mostrándonos a un hombre que se enfrenta a todo lo que hace como si interpretara un papel, ya sea comerciar con esclavos o con ídolos o ser un Profeta Oriental. En la vida real, un poeta habría escrito un drama acerca de la trata de esclavos, a continuación otro sobre un profeta, pero, en escena, la representación sustituye a la realidad.

El Peer que encontramos en las páginas de Ibsen es consumido por apetitos y deseos maravillosamente ordinarios, y más que un poeta es, sin duda, un hombre natural. Sin embargo, la intuición de Auden tiene base; Solness, en *El constructor,* es un arquitecto, mientras que el Ribek de *Cuando nosotros los muertos despertemos* es un escultor. En cuanto al manuscrito reducido a cenizas de Løvberg en *Hedda Gabler,* ni nosotros ni Ibsen estimamos que el coste cultural sea muy grande. Auden busca en Peer Gynt al poeta que no es porque Ibsen parece mantener una relación íntima con su protagonista, más que con Brand o con el emperador Juliano. Parte del misterio humano y estético de Ibsen es que, de entre todos sus personajes, parece que donde puso más de sí mismo fue en Peer Gynt y en Hedda Gabler. Él *es* Hedda, y Flaubert es Emma Bovary. La relación con Peer Gynt es muy distinta, y reside en la señal divisoria entre identidad / no identidad. Si uno reflexiona sobre la asociación que hacía Shaw de Peer Gynt con don Quijote y Hamlet, la resultante es un universalismo estético que trasciende los cánones nacionales. Es probable que Hamlet no sea una representación de la propia imaginación de Shakespeare; Macbeth está más cerca de esa intensidad profética. Don Quijote y Cervantes no precisan especulación, pues Cervantes acaba memorablemente su novela épica con una abierta declaración: «Para mí solo nació *don Quijote*, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos como uno».

Nos cogería de sorpresa sustituir «don Quijote» por «Peer Gynt», e Ibsen nunca lo habría hecho. Sin embargo es cierto que sólo para Ibsen nació Peer Gynt, e Ibsen para él, aun cuando quizá ninguno de los dos (en el sentido de Cervantes) supiera actuar. Otras obras de Ibsen alcanzan una eminencia trágica, pero ninguna es tan fecunda. Eric Bentley, hace casi medio siglo, llamó acertadamente a *Peer Gynt* «una obra maestra y una delicia» y nos animaba a interpretar este gran poema dramáti-

co con un poco de comprensión. Me gusta más la palabra «delicia».

Los contemporáneos de Ibsen no apreciaron los actos 4 y 5, que constituyen el esplendor de la obra, jamás superada por Ibsen en inventiva, la esencia de la poesía. Los dos últimos actos juntos son considerablemente más largos que los primeros tres, y superan la saga del joven Peer. Entre los actos 1 y 3 vemos a Peer a sus veinte años, vital e imparable, enfrentándose a vecinos y a gnomos. Juzgándose indigno de Solveig debido a sus amores gnómicos, y aislado por la muerte de su madre, Peer se va al exilio, y la obra se vuelve surrealista, quizá irrealista, más próxima a Beckett que a Strindberg. El fabuloso e hilarante acto 4 se abre en la costa de Marruecos, avanza hasta el desierto del Sahara y acaba en un manicomio de El Cairo. Peer es ahora un negrero americanizado de mediana edad, espléndidamente corrupto, que ofrece una cena al aire libre para unos amigotes igualmente corruptos —ingleses, franceses, prusianos y suecos— a quienes expone la filosofía moral gyntiana:

> El yo «gyntiano» es un ejército de codicias, concupiscencias y deseos; el yo «gyntiano» es un mar de ideas, exigencias y pretensiones… En pocas palabras: todo lo que hincha mi pecho y hace posible mi vida como tal. Pero lo mismo que Nuestro Señor necesita la tierra para existir como Dios en el mundo, yo a mi vez necesito el oro para brillar como emperador. [Traducción de Álvarez].

El gnomo que hay en Peer ha triunfado, puesto que pragmáticamente ha seguido el mandato del Rey Gnomo: «¡Gnomo, bástate a ti mismo!», en lugar del lema humano: «¡Hombre, sé a ti mismo fiel!». En coherencia con su naturaleza gnómica, en plena revuelta griega contra los turcos, Peer le da la vuelta al heroísmo byroniano y propone financiar a los turcos. Cuando sus asociados huyen con su yate cargado de oro y éste explota, alaba a Dios al tiempo que se lamenta de que la Deidad tenga tan poco sentido financiero.

El héroe de los tres primeros actos es ahora, más claramente, un héroe-villano, pero también es coherentemente más diverti-

do y más grato, pues sus tristes desventuras conmueven de un modo sumamente eficaz la veta universal de las fantasías humanas. Sabiendo aún que de algún modo sigue siendo el elegido, el pícaro Peer sube a gatas a un árbol, donde le vemos combatiendo contra unos monos como si fueran gnomos. Con su despreocupación habitual, a continuación se adentra en el desierto y medita acerca de cómo mejorarlo. Peer, comprendemos de pronto, es el vínculo entre el Fausto de Goethe y la Poldy Bloom de Joyce. Cada uno sueña con un nuevo dominio, reclamado a la naturaleza destruida; y el reino de Fausto junto al mar, Gyntiana y la Nueva Bloomusalén de Poldy en la Nova Hibernia del futuro son magníficamente resumidos por Peer:

> En medio del mar, en un oasis fecundo, yo reproduciría la raza noruega; la sangre de Gubrandsal es casi real, y un cruzamiento árabe haría el resto. En una ensenada construiré Peerepolis, la capital. ¡El mundo está anticuado! ¡Ha llegado la hora de Gyntiana, mi país naciente! [Traducción de J. Álvarez].

Ibsen mezcla farsa, fantasía y un *pathos* anhelante cuando Peer, a continuación, convoca a gritos una cruzada contra la Muerte, un presagio de la maravillosa aventura del acto 5. El destino (e Ibsen) le proporcionan a Peer el caballo y las túnicas robadas al emperador de Marruecos. Con tal sublime montura y atavío, se dispone a convertirse en profeta, rodeado por las bailarinas conducidas por Anitra, la muchacha especialmente atractiva que celebra el yo gyntiano. Como profeta, Peer tiene bastante éxito, pero cae en lo cotidiano cuando intenta procurarse una satisfacción más laica con la astuta Anitra, que huye con el caballo y la riqueza del profeta, sin concederle al pobre Peer ninguna gratificación. Sentimos un gran aprecio por Peer al ver lo rápidamente que se recupera de su última humillación erótica:

> ¡Vamos, qué idea! ¡Querer detener el tiempo dando saltitos y bailando! ¡Empeñarse de esa guisa en luchar contra la corriente tocando el rabel, acariciando y suspirando, para acabar como el gallo, dejándome desplumar! Este proceder puede calificarse de proféticamente disparatado… ¡Eso es, desplumar! ¡Porque me han desplumado bien! [Traducción de J. Álvarez].

Acabada su carrera profética, Peer se dispone a ser un viejo historicista, a sacar la nata de la historia. Como un nuevo Vico, busca «la suma del pasado» y va a Egipto a oír el saludo al sol de la Estatua de Memnón. El impulso de Peer es parodiar al Fausto de la *Segunda parte* del poema de Goethe, una presencia recurrente en los actos 4 y 5 de Ibsen. En lugar de la extraordinaria revivificación de los clásicos que hace Goethe, con Fausto como amante de Helena, tenemos a Peer de turista noruego, que escribe en su libro de notas:

> La estatua cantó, oí a las claras su voz; pero no he comprendido bien el texto de la canción. Sin duda, no era más que una alucinación… Por lo demás, nada importante he observado hoy. [Traducción de J. Álvarez].

En lugar de llevar a Peer al oscuro abismo de la historia clásica, Memnón sólo le recuerda al Rey Gnomo. Lo que debería ser un enfrentamiento aún más imponente con la Gran Esfinge de Gizeh fracasa de nuevo como historia mundial, y a Peer le parece simplemente otro encuentro con el Gran Boigen. La respuesta edípica al acertijo: «¿Qué es el hombre?» no la da Peer, sino Begriffinfeldt, director del manicomio de El Cairo, que también visita a la Esfinge en busca de clarividencia (que es lo que significa literalmente el nombre de Begriffinfeldt). La búsqueda acaba cuando Begriffinfeldt proclama a Peer Emperador de los Intérpretes, pues ha resuelto el enigma de la vida diciendo de la Esfinge gnómica: «Es *ella misma*». Desconcertado pero siempre complaciente, Peer de pronto se encuentra en el Club de Sabios o manicomio, donde Begriffinfeldt encierra a los loqueros en una jaula y libera a los internos, realizando un magnífico pronunciamiento antihegeliano: «La razón absoluta / murió la noche pasada a las once».

La razón ha muerto, y el atónito Peer reina en su lugar y recibe el demencial homenaje de Huhu, un reformador del lenguaje; de un campesino egipcio que lleva la momia del rey Apis a la espalda; y lo mejor de todo, de Hussein, un ministro del ga-

binete que vive la ilusión de ser una pluma estilográfica. Para Ibsen, se trataba de brutales sátiras contemporáneas, pero ahora viven en su propia e inspirada locura. Peer envía a Huhu a que interprete a los monos marroquíes contra los que ha luchado antes, y da instrucciones al campesino egipcio para que se ahorque para llegar a ser igual que el rey Apis. El asunto de Huhu se desenvuelve en un tono amable, pero el suicidio del campesino egipcio horroriza a Peer, y un segundo suicidio, el del copista Hussein, resulta ya demasiado, y Peer pierde el conocimiento. En una apoteosis sublimemente sórdida, Begriffinfeldt corona al inconsciente Peer con una guirnalda de paja, y todos vitorean al Emperador del Yo al final del acto 4.

No se me ocurre ninguna otra obra del siglo XX que iguale el acto 4 de *Peer Gynt* como puesta al día de la tradición de Aristófanes y de *Fausto. Segunda parte*. El vigor de Ibsen es inagotable mientras va de una invención extravagante a otra. Sea lo que sea lo que representa Peer, nos equivocaríamos al invocar a los moralistas agustinianos, tal como han hecho algunos de los mejores críticos de Ibsen. Ibsen es más un escorpión que un moralista, y en esta obra más dionisíaco de lo que podamos pensar. Eric Bentley es quizá demasiado severo con Peer, más de lo que lo fue Ibsen:

> *Peer Gynt* es un contra-Fausto. Muestra la otra cara del esfuerzo fáustico, el esfuerzo moderno de hacer carrera como sea, con todas sus enormes implicaciones. En su alegre falta de escrúpulos, su aventurero egoísmo y su afable inmoralidad, Peer Gynt es el don Quijote de la libre empresa y debería ser el santo patrón de la Asociación Nacional de Fabricantes.

Peer, durante un tiempo, fue un eminente ladrón, pero en el fondo es demasiado vitalista y metamórfico como para atenerse a un solo papel, y se preocupa tanto por sí mismo que en la práctica acaba desinteresándose de todo. Peer es un genio del juego, del juego gnómico y obsesivo. Ibsen, al igual que Cervantes y Shakespeare, no está interesado en la Caída del Hombre. Lo gnómico no es una rebelión contra Dios, ni siquiera

cuando se manifiesta en los hombres en lugar de en los gnomos. El acto 4 de *Peer Gynt* es anticristiano y antihegeliano; la razón absoluta y la espiritualidad absoluta mueren juntas a medianoche, mientras que el apaleado Peer sigue viviendo.

A pesar de lo que digan sus críticos, Ibsen no considera a Peer un fracasado o un hombre hueco. *Fausto. Segunda parte* es un poema dramático aún más grandioso que *Peer Gynt*, pero, contrariamente a Fausto, Peer es la consumada representación de una personalidad. Lo que Ibsen valora de Peer es lo que nosotros deberíamos valorar: lo idiosincrásico que rehúsa fundirse con lo restrictivo o con el lugar común, que es el agón del acto 5 de la obra. Disiento de una opinión ahora sostenida por muchos, y expresada con la mayor contundencia por Michael Meyer en su *Ibsen archivado*:

> Si uno considera que Peer muere en el manicomio o en el naufragio, el acto V seguramente representa la remembranza de su vida pasada en el momento de morir o (y quizá sea lo mismo) el vagar de su alma en el purgatorio.

El Peer Gynt de Ibsen no muere, ni en el manicomio ni en el naufragio; está vivito y coleando cuando cae el telón al final. Peer, al igual que Odiseo y Sancho Panza, y contrariamente a don Quijote, Falstaff y Fausto, es un superviviente, como corresponde al precursor de Leopold Bloom. Ibsen entierra alegremente a Brand bajo una avalancha, pero no puede soportar matar a Peer Gynt. Los grandes gnomos, Hedda Gabler, Solness y Rubeck, todos deben morir; el gnómico Peer, que es el sentido de la vida para Ibsen, debe vivir. Todo el acto 5 es un rechazo de la muerte por agua o por fundición y del sufrimiento en el purgatorio. Tampoco es propia de Peer Gynt la apoteosis fáustica de entrar en una esfera angélica y femenina; por contra, Ibsen nos propone el retorno a la mujer que se convierte, con cierto retraso, al mismo tiempo en madre y en novia.

Críticos y directores no deben temer que todo esto sea dramático y sentimental; es más bien la provocación final de Ibsen

en una obra incesantemente provocativa. Los gnomos no pueden destruir a Peer porque tiene mujeres que le respaldan, y el Pasajero y el Fundidor quedan frustrados por el mismo enigma byroniano y goethiano. La relación de Peer con Asa, su madre, y la santa Solveig es ocultada adrede por Ibsen, pues es mucho más probable que recordemos las aventuras eróticas, humanas y gnómicas del protagonista. El elemento que todo lo relaciona es el entusiasmo, que hace que Ibsen perdone a Peer por casi todo.

En el acto 5 Peer nos muestra su lado más sombrío, pues por primera vez en la obra nos resulta un tanto desagradable. Parte de la perdurable extrañeza de *Peer Gynt* es que se trata más de una trilogía de dramas que de una sola obra. El Peer de veintiún años de los tres primeros actos es un heroico vitalista, lo suficientemente sobrenatural como para ser en parte gnomo en sus energías y deseos. El Peer de mediana edad del acto 4 es un humorista maduro y un pícaro sinvergüenza, y sus fantásticas aventuras apenas se ajustan a los límites naturales. Lo sobrenatural invade el acto final, en el que el envejecido Peer ha perdido parte de su humor y de su energía, aunque nos resulte más conmovedor. Aun cuando *Peer Gynt* es la obra más original y menos shakespeariana de Ibsen, este doble desarrollo de Peer va paralelo a la suerte de Falstaff a medida que la segunda parte de *Enrique IV* se acerca a su fin.

El regreso al mar y a los valles montañosos es en parte responsable del cambio de atmósfera que acontece en el acto final. La senectud —la de Peer, y por prolepsis la de Ibsen— despliega la desolación de un cosmos en el que la muerte es una constante insinuación. Al igual que Goethe en *Fausto. Segunda parte* (con la que de nuevo está en deuda), Ibsen posee una idea francamente elitista de la inmortalidad. La gran masa de almas se disuelve en un fondo común, del que la nueva vida puede recibir su espíritu; pero las almas grandes y creativas retienen su

individualidad después de la muerte. Este concepto nos lleva hasta Petrarca, pero Goethe e Ibsen le dan nueva vida tomándoselo desesperadamente al pie de la letra. La cuestión es entonces: ¿Cuál es la grandeza de Peer Gynt, ahora que esta en su momento más salvajemente gnómico, que justifica que lo consideremos distinto del Pasajero y del Fundidor? Una cosa es que Gretchen (y Goethe) salven a Fausto, pero ¿por qué es aún más convincente que Solveig (e Ibsen) salven a Peer Gynt?

Ibsen, y eso es un mérito de su talento dramático, no nos lo pone fácil. Por primera vez, Peer resulta un personaje desagradable, a no ser que uno sea el espantoso Pasajero, que solicita el regalo del cadáver de Peer para llevar a cabo una desagradable investigación y pronuncia esta memorable frase de consuelo: «Nadie muere a mitad del último acto». Pero a los dos tercios del último acto Peer se encuentra con el Fundidor, que modela el resto de la obra. La deuda de Ibsen con Goethe fue rastreada con gran inteligencia en 1942 por A. E. Zucker, quien acertadamente compara el tono del Fundidor con el de Mefistófeles. La inventiva de Ibsen es comparable a la de Goethe en humor sardónico y macabro, y posee la fuerza añadida de una obsesión que se remonta a la infancia de Ibsen y que le acompañó toda su vida. De niño, Ibsen había utilizado un cazo de hierro colado en un juego de fundir botones, al igual que Asa, al principio de la obra, dice que Peer, de niño, había hecho lo mismo. Cuando el Fundidor le dice a Peter: «Conoces el oficio», toca un recuerdo en el que la fascinación precoz se mezcla con el terror. Se trata de una metáfora bíblica y profética, que implica purificación más que castigo, aunque esta «purificación» consista irónicamente en la pérdida de la identidad, algo que horroriza especialmente a Peer (y a Ibsen).

«Amigo, es hora de fundirse», es el irónico comentario del Fundidor a Peer, y parte del curioso encanto del Fundidor es su paciencia, su buena disposición a posponer la fundición hasta

la siguiente encrucijada. Sabe que antes Peer se encontrará con el macilento y depuesto Rey Gnomo, y que volverá a oír el lema gnómico: «Gnomo, bástate a ti mismo», que en la práctica es consecuencia de: «Amigo, es hora de fundirse». En su segundo encuentro, el diálogo entre Peer y el Fundidor toma un sesgo que los críticos de Ibsen tienden a cristianizar. Peer, en honesta confusión, pregunta qué es «ser uno mismo», y el Fundidor replica con una paradoja demasiado fácil: «Ser uno mismo es matar el yo».

Pero ¿por qué creemos que el Fundidor habla en nombre de Ibsen, o, mejor dicho, en nombre de la obra? No hay ningún protagonista en todo Ibsen que alcance su individualidad mediante el suicidio, ni siquiera Ruberk al final de *Cuando nosotros los muertos despertemos* o Hedda Gabler. Ningún artista literario estuvo tan poco interesado en destruir su propio yo como Ibsen, y a mi juicio el auténtico sentido de las palabras del Fundidor es que es lo suficientemente sabio como para aceptar un aplazamiento perpetuo. ¿Cómo puedes fundir a Peer Gynt con la gente corriente? Tanto miedo tiene Peer a un final tan poco halagüeño que se entrega a un curioso personaje llamado El Flaco, la versión de Ibsen de Mefistófeles; pero El Flaco considera que Peer no merece la condenación, al menos yendo de incógnito como va. El afamado Peer Gynt, quijotesco emperador de sí mismo, es otro asunto, y El Flaco sigue rumbo al sur en su búsqueda, mal dirigido por Peer, que no ha dicho quién es.

La separación creciente entre el Peer real y el legendario comienza a parecer el centro del final de la obra. Por tercera vez cede el Fundidor, y el advenimiento de Solveig, Gretchen y Beatriz al mismo tiempo transforma la situación. Sin embargo, el drama acaba en una antífona de voces, la de Solveig y la del Fundidor, que intentan anularse mutuamente. El Fundidor promete un encuentro en la encrucijada final, mientras Solveig abraza a Peer, prometiéndole una regresión infinita. Existen

pocas razones para creer que Ibsen respalda cualquiera de las dos promesas. Para él, y para nosotros, la obra concluye con una ironía, es decir, sin significado. Peer ni es salvado ni condenado a un fundido definitivo. En lugar de eso, va a dormir y a soñar. Desde luego, no será suficiente para él, y tendrá que purificarse; pero ¿será él mismo cuando duerma en el regazo de Solveig?

Peer Gynt tiene quinientos versos más que el *Hamlet* completo, aunque comparado con Fausto es una obra breve. No hay duda, *Peer Gynt* es el *Fausto* y el *Hamlet* de Ibsen, la obra o poema dramático en que expone todo el alcance de su imaginación. Con *Brand* como preludio y *El emperador y Galileo* como inmenso epílogo, *Peer Gynt* es el centro de Ibsen, contiene a todo su autor, todo lo que extrajo de las obras en prosa de su supuesto período mayor. Para mí, la canonicidad de *Peer Gynt* va indisolublemente unida a su cualidad gnómica, al igual que sus mejores obras en prosa son las más gnómicas, *Hedda Gabler* en particular.

Regresar a la cualidad gnómica de Ibsen es regresar al Ibsen dramaturgo, pues la verdadera quintaesencia del ibsenismo es el gnomo. Signifique lo que signifique en el folklore noruego, el gnomo de Ibsen es la figura de su propia originalidad, la firma de su espíritu. Los gnomos tenían tanta importancia para Ibsen porque a veces resulta muy difícil distinguirlos de los humanos, una dificultad aún mayor en sus últimas obras. La dificultad, al menos para Ibsen, no era una cuestión moral ni religiosa. ¿Es Brand un gnomo? La pregunta es engorrosa, pero deja de serlo cuando la formulamos con respecto a Hilde Wangel, Rebecca West, Hedda Gabler, Solness el Constructor y Rubek, entre otros.

La cualidad gnómica, para Ibsen y en Ibsen, es una cuestión de cartografía psíquica. Lo demoníaco es la categoría característica de Goethe, pero no lo permea todo. Con Ibsen no hay lí-

mites, y no sabemos quién es completamente humano y quién está contaminado por los demonios del norte. Sin embargo, los personajes gnómicos suelen interesarnos más, y la fórmula de Ibsen se convierte en algo cercano al principio velado de que lo dramático es otro nombre para lo sobrenatural. Que es algo muy distinto de lo que se supone que es Ibsen; aunque el verdadero Ibsen, como dramaturgo, se parece a su sinuoso gnomo, el Gran Boigen. Eso debería enseñarnos, cuando menos, a dejar de calificar a Peer Gynt de persona sin carácter moral, alguien que se sale por la tangente a base de transigir, un yo inacabado. Es casi un gnomo, fascinante y lleno de vida, y también lo es Ibsen. Hace mucho tiempo, Eric Bentley señaló que el último Ibsen era un autor realista por fuera, y una gran fantasmagoría por dentro. Bentley, naturalmente, tenía razón: en *Brand, Peer Gynt* y *Hedda Gabler*, el interior y el exterior no pueden distinguirse, y se nos muestran demarcaciones aún más espectrales, sonidos más intensos, que en ninguna otra obra desde entonces.

Cuarta parte

La Edad Caótica

16. FREUD: UNA LECTURA SHAKESPEARIANA

Todo crítico tiene (o debería tener) su chiste favorito sobre la crítica literaria. El mío es comparar la «crítica literaria freudiana» con el Sacro Imperio Romano: ni sacro, ni imperio, ni romano; ni crítica, ni literaria, ni freudiana. Freud sólo tiene parte de culpa del reductivismo de sus seguidores anglonorteamericanos; no es en absoluto responsable de los psicolingüistas franco-heideggerianos que son Jacques Lacan y compañía. Se crea o no que el inconsciente es un motor de combustión interna (los freudianos norteamericanos) o una estructura de fonemas (los franco-freudianos) o una antigua metáfora (como creo yo), no interpretarás a Shakespeare más provechosamente aplicando a sus obras de teatro el mapa freudiano de la mente o su sistema analítico. La alegorización freudiana de Shakespeare es tan insatisfactoria como las actuales alegorizaciones foucaultianas (neohistoricistas), marxistas o feministas, o como las antiguas lentes cristianas o morales con que se leían esas obras.

Durante muchos años he enseñado en mis clases que Freud es esencialmente Shakespeare en prosa: la visión de la psicología humana que tiene Freud se deriva, no de una manera del todo insconsciente, de su lectura del teatro shakespeariano. El fundador del psicoanálisis leyó a Shakespeare en inglés durante toda su vida, y reconocía que Shakespeare era el más grande de los escritores. Shakespeare obsesionó a Freud al igual que él nos obsesiona a nosotros; deliberada e inintencionadamente, Freud se descubría a sí mismo citando (y citando erróneamen-

te) a Shakespeare en su conversación, al escribir cartas y al crear para el psicoanálisis una literatura propia. No creo que sea exacto afirmar que Freud amaba a Shakespeare igual que amaba a Goethe y a Milton. Me parece dudoso que alguna vez mostrara alguna ambivalencia respecto a Shakespeare. Freud no amaba la Biblia ni mostraba ninguna ambivalencia hacia ella, y Shakespeare, mucho más que la Biblia, se convirtió en la autoridad oculta de Freud, el padre que no reconocería.

Ya fuera conscientemente o no, Freud, a cierto nivel, asociaba extrañamente a Shakespeare con Moisés, como hace en su ensayo sobre el Moisés de Miguel Ángel. Esa extraordinaria meditación sobre la escultura de Miguel Ángel fue publicada anónimamente en 1914, en la revista psicoanalítica *Imago*, como si Freud deseara renegar de ella al tiempo que la daba a conocer a sus discípulos. Comienza señalando el efecto desconcertante o enigmático de ciertas obras maestras de la literatura y la escultura, y antes de mencionar el Moisés de Miguel Ángel habla de *Hamlet* como un problema que el psicoanálisis ha resuelto. Un dogmatismo muy poco atrayente permea las siguientes frases, escudadas en el anonimato:

> Consideremos ahora, por ejemplo, el *Hamlet*, una de las obras maestras de Shakespeare, representada por primera vez hace ya más de trescientos años. Examinadas las investigaciones psicoanalíticas de que se ha hecho objeto a esta obra cumbre de la literatura dramática, soy de la opinión de que sólo el psicoanálisis ha conseguido resolver el enigma del efecto que la misma produce al referir su argumento al tema de Edipo. Pero antes, ¡qué multitud de tentativas de interpretación, incompatibles entre sí, y qué diversidad de opiniones sobre el carácter del protagonista y las intenciones del autor! ¿Qué ha querido presentarnos Shakespeare? ¿Un enfermo, un insuficiente, o un idealista demasiado bueno para el mundo real? ¡Y cuántas interpretaciones nos dejan completamente fríos, puesto que en nada contribuyen a la explicación del efecto de la obra, sugiriéndonos así que su encanto reposa tan sólo en los pensamientos integrados en el diálogo y en las excelencias del estilo! Y, sin embargo, estas mismas tentativas de interpretación, ¿no demuestran, acaso, que se siente una necesidad de hallar otra fuente distinta de aquel efecto? [Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres].

En lugar de discutir esta opinión, prefiero preguntar por qué Freud escogió utilizar *Hamlet* en relación con el Moisés de Mi-

guel Ángel. Extrañamente, es mucho más sugerente e imaginativo en su interpretación de la estatua de mármol que al convertir al personaje más complejo de Shakespeare en víctima de una fijación edípica. Quizá la identificación con Moisés activó la imaginación de Freud, pero me inclino a creer que Shakespeare provocó una considerable ansiedad en Freud, mientras que Miguel Ángel no le provocó ninguna. Con el tiempo, Freud vincularía a Moisés y a Shakespeare de una manera bastante desafortunada; ambas figuras no eran lo que parecían, y Freud se negó a aceptar cualquier explicación tradicional de las dos. En la fase final de su vida, sustituyó al profeta hebreo de Dios por un egipcio en *Moisés y la religión monoteísta*, al tiempo que reconocía la existencia histórica de William Shakespeare como actor, pero no como escritor.

Freud murió insistiendo en que Moisés había sido un egipcio, y que el conde de Oxford había escrito las obras y poemas atribuidos a Shakespeare. Esta última idea, inventada por Thomas Looney en su *Shakespeare identificado* (1921), es incluso más disparatada que la anterior. Sin embargo, la hipótesis de Looney se convirtió en verdad freudiana en pocos años, y todavía la mantenía en su última obra, la publicada póstumamente *Esquema del psicoanálisis*. Nada, por supuesto, podría ser más disparatado: Edward de Vere, decimoséptimo conde de Oxford, nació en 1550 y murió en 1604. Por tanto ya había muerto cuando se escribieron *El rey Lear, Macbeth, Antonío y Cleopatra*, y las últimas fantasías shakespearianas. Para ser un looneyista tienes que empezar arguyendo que estas obras fueron dejadas en manuscrito a la muerte de Oxford, y seguir a partir de ahí. ¿Cómo es posible que Freud, la mejor inteligencia de nuestro siglo, cayera en semejante absurdo?

El deseo de Freud de que Shakespeare no fuera Shakespeare asumió formas muy variadas antes de la alegría que le produjo descubrir la hipótesis de Looney. Uno tiene la impresión de

que Freud estaba predispuesto a aceptar cualquier sugerencia que apuntara a que el hijo de un guantero de Stratford, el actor William Shakespeare, era un impostor. Ernest Jones, el hagiógrafo de Freud, nos cuenta que Meynert, que le enseñó al joven Freud la anatomía del cerebro, creía en la teoría de que Sir Francis Bacon había escrito las obras de Shakespeare. A pesar de su admiración por Meynert, Freud declinó volverse baconiano, aunque por una razón reveladora: la capacidad cognitiva de Bacon, añadida a la eminencia de Shakespeare, nos habría dado a un autor con «la inteligencia más poderosa de toda la historia del mundo».

Tras rechazar la tesis baconiana, Freud recogió cualquier idea estrafalaria que circulara acerca y en contra de Shakespeare, ¡incluyendo la teoría de un académico italiano que afirmaba que el nombre era una versión de Jacques Pierre! Si cualquiera hubiera insinuado que iba a revelar la verdadera identidad del actor de Stratford, seguramente Freud se habría mostrado de lo más receptivo. Cuando descubrió el libro de Looney en 1923, se lo tragó sin el menor escepticismo. No le importó que el conde de Oxford hubiera muerto antes de que se escribiera *Lear*, pero le importó mucho que Oxford, al igual que Lear, tuviera tres hijas. Los amigos de Oxford acabaron sus obras por él a su muerte, y, en cualquier caso, el actor de Stratford sólo tenía dos hijas. ¿Qué ocurría en la sutil y poderosa inteligencia de Freud que le permitía considerar seriamente tal literalismo? El complejo de Edipo, impuesto sobre Hamlet décadas antes por Freud, era ahora el complejo de Oxford. Al igual que el autor de *Hamlet*, Oxford perdió a su padre siendo aún un muchacho, y con el tiempo perdió todo afecto por su madre, que se volvió a casar. Y a Freud no le hubiera hecho ningún bien que le dijeran que tal práctica era común entre la alta aristocracia isabelina; él quería, *necesitaba* que el poeta de *Hamlet, Lear, Macbeth* fuera un noble rico y poderoso.

Si, como yo argumento, Freud le debía muchísimo a Shakespeare, ¿qué más le daba que su precursor fuera Oxford y no un actor de provincias? ¿Se trataba simplemente del esnobismo social vienés de Freud? Mi conjetura es que Freud deseaba con todas sus fuerzas leer las grandes tragedias como revelaciones autobiográficas. El actor de Stratford sería capaz de escribir *Las alegres comadres de Windsor*, pero no podía ser el creador de las tragedias familiares protagonizadas por reyes y nobles: Hamlet, el rey Lear, Otelo, Macbeth. En una carta a su viejo amigo Arnold Zweig (2 de abril de 1937), Freud está a punto de perder la compostura ante su incapacidad para convertir al atónito Zweig al looneyismo:

> Al parecer él no tiene nada que justifique su autoría, mientras que Oxford lo tiene casi todo. Es bastante inconcebible que a Shakespeare le llegara todo de segunda mano: la neurosis de Hamlet, la locura de Lear, el desafío de Macbeth y el carácter de Lady Macbeth, los celos de Otelo, etc. Casi me irrita que apoye usted esa idea.

Leo estas palabras con asombro: se trata de una inteligencia poderosa y sofisticada, en su época de más lucidez; de hecho, es la inteligencia de nuestra época, al igual que Montaigne fue la inteligencia de la época de Shakespeare. La inteligencia de Shakespeare, como Freud sabía pero se negaba a reconocer, pertenecía a todas las épocas, y los siglos venideros nunca podrán igualarla. Para Freud, de quien no se puede decir que fuera una conciencia sin imaginación, la imaginación de Shakespeare no consistía sino en obtener información «de segunda mano».

La postura defensiva de Freud es numantina. Es como si necesitara desesperadamente que Hamlet hubiera escrito *Hamlet*, Lear *El rey Lear*, Macbeth *Macbeth* u Otelo *Otelo*. La inferencia parece ser que el propio Freud escribió su *Hamlet* en *La interpretación de los sueños*, su *Lear* en *Tres ensayos acerca de la teoría de la sexualidad*; su *Otelo* en *Inhibiciones*, síntomas y ansiedad; y su *Macbeth* en *Más allá del principio del placer*. El «hombre de

Stratford» no podía haber inventado la psicología freudiana; el conde de Oxford, un altivo y caprichoso noble, tampoco podía haberla inventado, pero podría haberla vivido, contrariamente al humilde actor.

A menos que uno sea un freudiano fanático, se trata de la antigua historia de la influencia literaria y sus angustias. Shakespeare es el inventor del psicoanálisis; Freud su codificador. Pero leer erróneamente las obras de Shakespeare no fue suficiente para Freud; el amenazante precursor tenía que ser desenmascarado, rechazado, deshonrado. Como mucho, el actor de Stratford fue un falsificador y un plagiario. Oxford, el gran desconocido, fue el protagonista trágico que, de algún modo, consiguió escribir lo que había sufrido. En relación con Freud, Oxford no es más que un Elías anunciando la llegada del Mesías, alguien que clama en el desierto de la psique la profecía del advenimiento del verdadero intérprete. El Moisés egipcio de la fantasía de Freud será asesinado por los judíos, y entonces se convertirá en un padre totémico más poderoso de lo que el profeta había sido en vida. Shakespeare, en la fantasía de Looney aceptada por Freud, es eliminado y reemplazado por un titánico aristócrata menos poderoso de lo que el poeta-dramaturgo había sido en vida.

Obviamente, estoy hablando aquí de Freud el escritor, y considerando el psicoanálisis como literatura. Éste es un libro sobre el canon occidental de lo que, en tiempos mejores, llamamos literatura de imaginación, y el verdadero éxito de Freud consiste en haber sido un gran escritor. Como terapia, el psicoanálisis agoniza, y quizá ya esté muerto: su supervivencia canónica debe buscarse en lo que Freud escribió. Podría objetarse que Freud es un pensador original al igual que un autor poderoso, a lo cual yo replicaría que Shakespeare es un pensador aún más original. Uno no tiene por qué sumar la obra de Sir

Francis Bacon a la de Shakespeare a la hora de plantarle cara al principal psicólogo de la historia universal.

No quiero decir que Shakespeare fuera simplemente un psicólogo moral y que Freud inventara la psicología profunda. Hamlet no tiene complejo de Edipo, pero Freud desde luego padece complejo de Hamlet, ¡y quizá el psicoanálisis sea complejo de Shakespeare! Como estudioso de la influencia literaria, no creo que se pueda sobrestimar la influencia de Shakespeare sobre Freud. No difiere en calidad, sólo en cantidad, de la influencia de Shakespeare sobre Goethe, Ibsen, Joyce y tantos otros que son el tema de este libro. Pero quiero ir más allá: Shakespeare influye en Freud del mismo modo en que Emerson influye en Whitman; hablamos del precursor fundamental, tal como hablamos de Wordsworth en relación con Shelley, o de Shelley en relación con Yeats, o de Yeats con respecto a todos los poetas angloirlandeses que le sucedieron, incluido el soberbio Seamus Heaney. Ya hemos visto cuál era la angustia de Freud en la cuestión de Shakespeare; de no haber existido Looney, Freud tendría que haber inventado al conde de Oxford.

La crítica literaria freudiana de Shakespeare es un chiste celestial; la crítica shakespeariana de Freud tendrá un difícil alumbramiento, pero nacerá, pues Freud, como escritor, sobrevivirá a la muerte del psicoanálisis. La transferencia a un chamán es una antigua técnica curativa extendida en todo el mundo, ampliamente estudiada por los antropólogos y los expertos en historia de la religión. El chamanismo precedió al psicoanálisis y lo sobrevivirá; es la forma más pura de psiquiatría dinámica. La obra de Freud, que es la descripción de la totalidad de la naturaleza humana, supera con mucho la marchita terapia freudiana. Si existe una esencia en Freud, debe encontrarse en esa guerra civil que él ve dentro de la psique. Esa división presupone una idea de cómo se organiza la personalidad, y la exis-

tencia de una cierta cantidad de mitos o metáforas que convierten esa organización en dinámica (o, por aplicarle un término más literario, en dramática). Esas metáforas freudianas incluyen la energía psíquica, las pulsiones, los mecanismo de defensa. Aunque Freud, como corresponde a un fundador, llevó a cabo un análisis de sí mismo a fin de descubrir o inventar su drama del yo, explícitamente prohibió a todos aquellos que vinieron después de él que emularan a su líder.

La coherencia de este primer autoanálisis dependía de un paradigma dramático, y Freud lo encontró allí donde el Romanticismo europeo lo había encontrado, en Hamlet. Yo sugiero que Freud cogió a Edipo y lo injertó en Hamlet en gran medida para ocultar su deuda con Shakespeare. La analogías freudianas entre las dos tragedias representan lecturas profundamente erróneas, y no pueden sostenerse mediante un análisis que eluda el excesivo valor que Freud otorgaba a lo que él denominaba complejo de Edipo. Un complejo de Hamlet es algo muy fértil, pues no hay personaje más inteligente en toda la literatura occidental. Puede que el Edipo de Sófocles sufra un complejo de Hamlet (que yo defino no como pensar demasiado, sino con demasiado tino), aunque el Hamlet del hombre de Stratford definitivamente no padece complejo de Edipo.

El Hamlet de Shakespeare ciertamente adora y honra la memoria de su padre, y alberga considerables reservas en relación con su madre. La opinión de Freud es que Hamlet inconscientemente desea a su madre e inconscientemente alberga pensamientos asesinos respecto a su padre, del tipo de los que Claudio lleva a la practica. Shakespeare es bastante más sutil; sus tragedias edípicas son *El rey Lear* y *Macbeth*, pero no *Hamlet*. La reina Gertrude, recientemente defendida por algunas feministas, no precisa ninguna excusa. Evidentemente, se trata de una mujer de exuberante sexualidad, que inspiró una desenfrenada pasión conyugal primero en el rey Hamlet y posteriormente en

el rey Claudio. Freud no se molestó en observarlo, pero Shakespeare se mostró meticuloso a la hora de mostrar que el príncipe Hamlet era un niño bastante desatendido, al menos por su padre. En ningún lugar de la obra hay nadie que diga, incluyendo a Hamlet y al fantasma, que el padre amaba a su hijo. El temperamental rey, que, al igual que Fortinbras, repartía a diestro y siniestro en las batallas, al parecer no ha podido dedicarle mucho tiempo al niño entre las obligaciones del Estado, la guerra y su lujuria conyugal. De este modo, cuando el Fantasma insta a Hamlet a que se vengue, le grita: «Si alguna vez amaste a tu padre…», pero no dice nada acerca de su propio afecto por el príncipe. Del mismo modo, Hamlet, en su primer soliloquio, pone énfasis en la devoción mutua que se profesaban su padre y su madre, mientras que excluye la estima que ellos sentían, si sentían alguna, por él. Cuando recuerda haber dado y recibido amor, es el pobre Yorick, el bufón de su padre, quien acude a su mente, y quien al parecer ocupó el lugar de unos padres tan enamorados el uno del otro:

> ¡Ay, pobre Yorick! Yo le conocí, Horacio… Era un hombre sumamente gracioso, de la más fecunda imaginación. Me acuerdo que siendo yo niño me llevó mil veces sobre los hombros, y ahora su vista me llena de horror, y oprimido el pecho palpita. Aquí estuvieron aquellos labios donde yo di besos sinnúmero. [Traducción de Leandro Fernández de Moratín].

Hamlet, en el cementerio del acto 5, está virtualmente por encima del afecto, incluso cuando disputa con Laertes acerca de quién de los dos había sentido más amor por la difunta Ofelia. La tristeza de su fría elegía por Yorick podría haber hecho reflexionar a Freud que no hay otros labios —ni los de Ofelia, los de Gertrude o los del rey Hamlet— a los que el héroe haya dado besos sinnúmero. El concepto del complejo de Edipo de Freud es la obra maestra de lo que él denominó ambivalencia emocional, y creyó haber sido el primero en formularlo. He rechazado el complejo de Edipo como algo en gran medida irrelevante para Hamlet, pero ¿dónde había encontrado Freud tal

extraordinaria ambivalencia afectiva y cognitiva en la literatura? ¿Dónde sino en Hamlet, el personaje en el que Shakespeare depositó por primera vez todo su genio a la hora de representar la ambivalencia? Hamlet le ha enseñado a Europa y al mundo la lección de la ambivalencia durante casi cuatro siglos, y Freud fue un rezagado en la estela de Hamlet. Como intérprete de Hamlet, Freud no merece ni un cinco pelado, pero como comentarista de los intereses freudianos Hamlet sobrepasa a todos sus rivales. He aquí el punto de partida en la celebrada carta de Freud (15 de octubre de 1897) a Wilhelm Fliess:

> Desde entonces he avanzado mucho, pero todavía no he llegado a nada definitivo. Comunicar lo incompleto es muy laborioso, y me llevaría tan lejos que espero que me excuse, y se contente con oír las partes que he dado como ciertas. Si el análisis va como yo espero, se lo anotaré sistemáticamente y le expondré los resultados. Hasta ahora no he encontrado nada completamente nuevo, sino todas las complicaciones a que estoy acostumbrado. No es un asunto fácil. Ser completamente sincero con uno mismo es un buen ejercicio. Sólo se me ha ocurrido una idea de valor general. En mi caso también he encontrado el amor a la madre y los celos hacia el padre, y ahora creo que es un fenómeno general de la primera infancia, aun cuando no siempre ocurre en una fase tan precoz como en los niños que se han convertido en histéricos. (Lo mismo ocurre con los «idealizadores de los orígenes» en el caso de los paranoicos: héroes, fundadores de religiones). Si ése es el caso, el poder fascinador de *Edipo rey*, a pesar de todas las objeciones racionales al inexorable destino que el relato presupone, se vuelve inteligible, y uno puede comprender por qué posteriores tragedias sobre el destino fueron tales fracasos. Nuestros sentimientos se rebelan contra todo destino arbitrario e individual tal como aparece en el Ahnfrau, etc., pero los mitos griegos se valen de una compulsión que todo el mundo reconoce porque percibe rastros de ella en sí mismo. Todos los miembros del público fueron alguna vez un Edipo incipiente en su fantasía, y el hecho de que su sueño se lleve a cabo en la realidad hace que todo el mundo retroceda horrorizado, con la medida exacta de represión que separa su fase infantil de su estado presente.
>
> Se me ha pasado por la cabeza que lo mismo podría encontrarse en la raíz de *Hamlet*. No me refiero a las intenciones conscientes de Shakespeare, sino que trato de suponer que lo que le empujó a escribir fue un suceso real cuando su inconsciente comprendió que eso era lo que le ocurría a su héroe. ¿Cómo puede uno explicar la histérica frase de Hamlet: «Y la conciencia nos convertirá a todos en cobardes», y su vacilación a la hora de vengar a su padre y matar a su tío, cuando él mismo tan despreocupadamente envía a sus cortesanos a la muerte y liquida a Laertes tan rápidamente? ¿No parece más acertado considerar que se trata del tormento despertado en él por el oscuro recuerdo de haber imaginado el mismo acto contra su padre fruto de su pasión por su madre?: «dadle a cada

> hombre su merecido, ¿y quién escapará entonces del azote?». Su conciencia es su sentimiento inconsciente de culpa. ¿Y no son su frialdad sexual cuando habla con Ofelia, su rechazo al instinto de engendrar hijos y la manera en que finalmente transfiere ese acto de su padre a Ofelia, típicamente históricos? ¿Y no se sale finalmente con la suya, de la misma y extraordinaria manera en que lo hacen muchos histéricos, al hacer que el castigo recaiga sobre sí mismo y sufrir el mismo destino que su padre, ser envenenado por el mismo rival?

La peculiar torpeza del segundo párrafo, si lo consideramos como una lectura de *Hamlet,* me hace parpadear y poner una mueca de dolor, pero su fuerza literaria sobrevive a su lectura errónea de un rival que había envenenado a Freud y seguía envenenándole. Qué distintos son estos dos párrafos: *Edipo rey* es visto en abstracto y a gran distancia del texto, mientras que Hamlet se observa de muy cerca, y abundan los detalles y reminiscencias verbales. Los comentarios acerca de *Edipo* podrían hacerse acerca de cualquier obra literaria que resulte en un destino trágico; no hay ninguna referencia específica a la obra de Sófocles. Pero *Hamlet* es un asunto íntimo para Freud: la obra le lee, y le permite analizarse a sí mismo como un Hamlet. Hamlet no es un histérico, excepto durante breves períodos, pero Freud tenía sus histéricos, sus pacientes, y los comparó con Hamlet. Y de una manera mucho más interesante, se comparó a sí mismo con Hamlet, y con la ambivalencia de Hamlet. La comparación prosiguió en el libro acerca de los sueños de Freud, tal como a él le gustaba llamarlo: *La interpretación de los sueños* (1900), donde el complejo de Edipo es abiertamente formulado por primera vez, aunque no nombrado como tal hasta 1910.

En 1900, Freud había aprendido a enmascarar su deuda con Shakespeare; en su libro acerca de los sueños ofrece una completa (aunque curiosamente aburrida) narración de *Edipo rey* antes de abordar la persona de Hamlet. Nos queda el enigma de si *Hamlet* y no *Edipo rey* es lo que verdaderamente interesa a Freud, aunque el término elegido no es «el complejo de Hamlet». Pocas figuras de la historia cultural han tenido el éxito de Freud a la hora de introducir conceptos en nuestra conciencia.

«Bueno, naturalmente, es el complejo de Edipo, y todos lo tenemos», aprendemos a murmurar, pero de hecho se trata del complejo de Hamlet, y sólo los escritores y otros creadores lo poseen necesariamente.

¿Por qué Freud no lo llamó el complejo de Hamlet? Edipo mata a su padre sin saber que lo es, mientras que Hamlet no siente el impulso de hacer lo mismo con el legítimo rey, aunque como príncipe de la ambivalencia sin duda posee contraimpulsos hacia todo el mundo en todos los niveles de su conciencia multiforme. Pero el complejo de Hamlet habría llevado al amenazante Shakespeare demasiado cerca de la matriz del psicoanálisis; Sófocles era mucho más seguro, y también ofrecía el prestigio de los orígenes clásicos. En *La interpretación de los sueños*, Hamlet aparece sólo en una larga nota al pie en la discusión sobre Edipo, y hasta la edición de 1934 el angustiado Freud no introdujo la discusión de *Hamlet* en el texto, en un largo y denso párrafo:

> Sobre base idéntica a la de *Edipo rey* se halla construida otra de las grandes creaciones trágicas: el *Hamlet* shakespeariano. Pero la distinta forma de tratar una misma materia nos muestra la diferencia espiritual de ambos períodos de civilización, tan distantes uno de otro, y el progreso que a través de los siglos va efectuando la represión en la vida espiritual de la humanidad. En *Edipo rey* queda exteriorizada y realizada, como en el sueño, la infantil fantasía optativa, base de la tragedia. Por lo contrario, en *Hamlet* permanece dicha fantasía reprimida, y sólo por los efectos coactivos que de ella emanan nos enteramos de su existencia, situación análoga a la de la neurosis. La creación shakespeariana nos demuestra, de este modo, la singular posibilidad de obtener un arrollador efecto trágico, dejando en plena oscuridad el carácter del protagonista. Vemos, desde luego, que la obra se halla basada en la vacilación de Hamlet, en cumplir la venganza que le ha sido encomendada, pero el texto no nos revela los motivos o razones de tal indecisión, y las más diversas tentativas de interpretación no han conseguido aún indicárnoslas. Según la opinión hoy dominante, iniciada por Goethe, representa Hamlet aquel tipo de hombre cuya viva fuerza de acción queda paralizada por el exuberante desarrollo de la actividad intelectual. Según otros, ha intentado describir el poeta un carácter enfermizo, indeciso y marcado con el sello de la neurastenia. Pero la trama de la obra demuestra que Hamlet no debe ser considerado, en modo alguno, como una persona incapaz de toda acción. Dos veces le vemos obrar decididamente: una de ellas, con apasionado arrebato, cuando da la muerte al espía oculto detrás del tapiz, y otra conforme a un plan reflexivo y has-

ta lleno de astucia, cuando con toda la indiferencia de los príncipes del Renacimiento envía a la muerte a los dos cortesanos que tenían la misión de conducirle a ella. ¿Qué es, por tanto, lo que le paraliza en la ejecución de la empresa que el espectro de su padre le ha encomendado? Precisamente el especial carácter de dicha misión. Hamlet puede llevarlo todo a cabo, salvo la venganza contra el hombre que ha usurpado, en el trono y en el lecho conyugal, el puesto de su padre, o sea contra aquel que le muestra la realización de sus deseos infantiles. El odio que había de impulsarle a la venganza queda sustituido en él por reproches contra sí mismo y escrúpulos de conciencia que le muestran incurso en los mismos delitos que está llamado a castigar en el rey Claudio. De estas consideraciones, con las que no hemos hecho sino traducir a lo consciente lo que en el alma del protagonista tiene que permanecer inconsciente, deduciremos que lo que en Hamlet hemos de ver es un histérico, deducción que queda confirmada por su repulsión sexual, exteriorizada en su diálogo con Ofelia. Esta repulsión sexual es la misma que a partir del *Hamlet* va apoderándose, cada vez más por entero, del alma del poeta, hasta culminar en *Timón de Atenas*. La vida anímica de Hamlet no es otra que la del propio Shakespeare. De la obra de Jorge Brandès sobre este autor (1896) tomo el dato de que *Hamlet* fue escrito a raíz de la muerte del padre del poeta (1601), esto es, en medio del dolor que tal pérdida había de causar al hijo y, por tanto, de la reviviscencia de los sentimientos infantiles del mismo con respecto a su padre. Conocido también es que el hijo de Shakespeare, muerto en edad temprana, llevaba el nombre de *Hamnet* (idéntico al de Hamlet). Así como *Hamlet* trata de la relación del hijo con sus padres, *Macbeth*, escrito poco después, desarrolla el tema de la esterilidad. Del mismo modo que el sueño y en general todo síntoma neurótico es susceptible de una superinterpretación e incluso precisa de ella para su completa inteligencia, así también toda verdadera creación poética debe de haber surgido de más de un motivo y un impulso en el alma del poeta, y permitir, por tanto, más de una interpretación. Lo que aquí hemos intentado es, únicamente, la interpretación del más profundo estrato de sentimientos del alma del poeta creador. [Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres].

«Represión en la vida espiritual de la humanidad» es una curiosa expresión, puesto que Freud no puede estar hablando de Edipo ni de Hamlet, sino de Sófocles y Shakespeare. Después de todo, Edipo no tiene ni idea de a quién ha matado en la encrucijada, y Hamlet no habría estado de acuerdo con Freud en que su ambivalencia a la hora de matar a Claudio representaba la culpa por haber deseado la muerte de su propio padre. Uno podría repetir en este punto que la capacidad de Hamlet para el autoanálisis no sólo iguala la de Freud, sino que le proporciona un paradigma para la emulación. No es Hamlet quien yace so-

bre el famoso diván en la consulta del doctor Freud, sino Freud quien flota con el resto de nosotros en un miasma de corrupción en los salones de Elsinore, y Freud no posee ningún privilegio especial mientras nos empujamos unos a otros por los pasillos: Goethe, Coleridge, Hazlitt, A. C. Bradley, Harold Goddard, y todos los demás, puesto que todo aquel que lee o asiste a una representación de *Hamlet* se ve obligado a convertirse en intérprete.

Freud nos dice que un Hamlet sin problemas mentales habría matado a Claudio, y puesto que Hamlet elude el acto, debe de ser un histérico. Vuelvo de nuevo a la depuración nietzscheana de la opinión de Goethe: Hamlet no piensa demasiado, sino con demasiado tino, y en las fronteras de la conciencia humana se niega a convertirse en su padre, quien ciertamente habría ensartado a su tío en las mismas circunstancias. El joven Fortinbrás es el anciano Fortinbrás redivivo, otro bravucón, pero no se puede decir del príncipe Hamlet que sea hijo de su padre. Decir que Freud lee errónea y toscamente *Hamlet,* y que subestima a su protagonista, no es, sin duda, despojar a la lectura errónea de Freud de su fuerza permanente.

Freud se niega a ver lo intelectualmente formidables que son Hamlet y Shakespeare, pero yo no subestimo a Freud. Todos nos creemos ahora en posesión de (o poseídos por) la *libido*, pero tal entidad no existe: de hecho no existe una energía sexual específica. Si Freud hubiera decidido alimentar la pulsión de la muerte con *destrudo,* un concepto que desarrolló en una época, todos nosotros acarrearíamos ahora no sólo nuestro complejo de Edipo y nuestra *libido,* sino también nuestro *destrudo*. Por suerte, Freud se decidió en contra del *destrudo,* pero el hecho de que nos escapáramos por los pelos debería ser instructivo. Freud, tal como advirtió Wittgenstein, es un poderoso mitólogo, el gran creador de mitos de nuestra época, digno rival de Proust, Joyce y Kafka como centro canónico de la literatura

moderna. Su voz de llamada es la frase final del largo párrafo sobre *Hamlet* citado anteriormente; tras un gesto poco convincente de modestia interpretativa, que supuestamente garantiza que toda escritura creativa auténtica es producida por «más de un motivo y un impulso», Freud, de manera encantadora, sugiere que su interpretación intenta llegar al meollo del asunto: «el más profundo estrato de sentimientos del alma del poeta creador». El estrato «más profundo» no existe en la mente; el Satán de Milton, un gran poeta, se lamenta con toda razón de que en cada profundidad se abre otra aún más profunda que amenaza con devorarle. Freud, él mismo una figura más miltoniana que satánica, comprendió la metáfora de «lo más profundo» como ninguna otra persona la ha entendido nunca.

La cuestión, insisto, no es el complejo de Edipo, sino el complejo de Hamlet, y Freud se ocupó una vez más de él en su ensayo «Personajes psicopáticos en el teatro», escrito en 1905 o 1906, pero sólo publicado póstumamente:

> El máximo drama moderno de esta especie es *Hamlet*, que expone el tema de un hombre normal tornado neurótico a causa de la índole particular de la misión que se le impone; un hombre en el cual trata de imponerse un impulso que hasta ese momento ha estado eficazmente reprimido. *Hamlet* se distingue por tres características que parecen importantes para nuestra consideración: 1) No es un protagonista psicopático, pero llega a serlo en el curso de la acción que hemos de presenciar. 2) El deseo reprimido pertenece a la categoría de aquellos que están igualmente reprimidos en todos nosotros y cuya represión forma parte de una de las más precoces fases de nuestro desarrollo individual, mientras que la situación planteada en el drama está destinada, precisamente, a aniquilar esa represión. En virtud de estas dos características nos resulta fácil reconocernos a nosotros mismos en el protagonista, pues somos víctimas de los mismos conflictos que él, ya que «quien no pierde la razón bajo ciertas provocaciones, ninguna razón tiene que perder». 3) Parecería, sin embargo, que uno de los prerrequisitos de este género artístico consistiese en que la puja del impulso reprimido por tornarse consciente, aunque inidentificable en sí misma, aparece tan soslayada que el proceso de su consideración llévase a cabo en el espectador mientras su atención se halla distraída y mientras se encuentra tan preso de sus emociones que no es capaz de un juicio racional. De tal modo queda apreciablemente reducida la resistencia, a semejanza de lo que ocurre en el tratamiento psicoanalítico cuando los derivados de los pensamientos y afectos reprimidos emergen a la consciencia como resultado de la atenuación de la resistencia y mediante un

> proceso que no se halla al alcance del propio material reprimido. En efecto, el conflicto de *Hamlet* se encuentra tan profundamente oculto que en un principio sólo atiné a sospechar su existencia. [Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres].

Aquí nos hallamos a gran distancia de *Hamlet*, y lo que nos impide acercarnos es el sistema de Freud y su explosión de dogmatismo a la hora de «sospechar la existencia» de dicho conflicto. ¡Lo que está claro aquí es que ahora no se hace ninguna distinción entre Hamlet y un paciente de Freud, ni en el grado de interés! El héroe de la conciencia occidental es un psicópata más, y la tragedia shakespeariana se ve reducida a un caso de tratamiento analítico. Podríamos denominar a este párrafo tan insípido «El dictamen del complejo de Hamlet», sólo que no me lo creo. Lo que ocurrió en realidad fue que Lear y Macbeth reemplazaron a Hamlet, y la lucha de Freud con Shakespeare se trasladó a distintos campos de batalla, mientras que, posteriormente, al ocuparse de *Hamlet* en cinco contextos posteriores, no añadió nada más que repeticiones edípicas, indignas de Freud como agonista.

Freud encontró su primera Cordelia en Martha Bernays antes de que ésta se convirtiera en su mujer, y su segunda y más auténtica Cordelia en su hija Anna, su favorita entre todos sus hijos y su digna continuadora en su magnífico libro sobre el ego y sus mecanismos de defensa. La lectura freudiana de *El rey Lear* se encuentra en parte en un fascinante ensayo, «El tema de la elección de un cofrecillo» (1913), y en parte en una tardía carta a un tal Bransom del 25 de marzo de 1943, publicada como apéndice en *Vida y obra de Freud*, de Ernest jones. Bransom había escrito un desafortunado libro sobre *El rey Lear*, que revelaba que el significado oculto de la obra residía en la lujuria incestuosa y reprimida de Lear hacia Cordelia, un punto de vista insensato con el que Freud alegremente estuvo de acuerdo. Ésta es la impresionante conclusión mitológica de «El tema de la elección de un cofrecillo»:

> Lear es un anciano. Y ya hicimos observar que ésta es la razón de que las tres hermanas aparezcan convertidas en sus tres hijas. La relación paternal, de la que podían fluir tantos y tan fértiles impulsos dramáticos, no es utilizada más allá del drama. Pero Lear no es tan sólo un anciano, sino un moribundo. La singular premisa del reparto de la herencia pierde así todo carácter extraño. Pero este hombre acechado por la muerte se resiste a renunciar al amor de la mujer; quiere oír cuánto es amado. Recuérdese ahora la conmovedora escena final del drama, una de las cumbres más elevadas de la dramaturgia moderna: Lear aparece trayendo en brazos el cadáver de Cordelia. Cordelia es la muerte. Si invertimos la situación, se nos hace en el acto comprensible y familiar. Es la diosa de la Muerte, que lleva en sus brazos al héroe muerto en el combate, como la valquiria de la mitología alemana. La eterna sabiduría, bajo las vestiduras del mito primitivo, aconseja al anciano que renuncie al amor y elija la muerte, reconciliándose con la necesidad de morir.
>
> El poeta trae a nosotros el antiguo tema, haciendo que sea un anciano, un moribundo, el que lleva a cabo la elección entre las tres hermanas. La elaboración progresiva que así emprende con el mito, deformado por una transformación optativa, deja traslucir el antiguo sentido del mismo, hasta el punto de hacernos posible también, acaso, una interpretación superficial, alegórica, de las tres figuras femeninas del tema. Podríamos decir que para el hombre existen tres relaciones inevitables con la mujer, aquí representadas: la madre, la compañera y la destructora. O las tres formas que adopta la imagen de la madre en el curso de la vida: la madre misma, la amada, elegida a su imagen, y, por último, la madre tierra, que la acoge de nuevo en su seno. [Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres].

Me deja atónito la opinión de Freud de que «La relación paternal no es utilizada más allá del drama». *El rey Lear* trata de dos relaciones paternales, Lear con Cordelia, Gonerila y Regania, y Gloucester con Eduardo y Edmundo. ¿Qué está reprimiendo Freud? Lear, aunque inmensamente anciano, no está a punto de morir hasta la escena final, y la leal Cordelia no creo que pueda considerarse la Muerte; pero ¿quién querría discutir la magnífica frase con que acaba el primer párrafo? Pocos momentos en Proust, Joyce y Kafka son más memorables que la sabiduría freudiana que ordena que se «renuncie al amor y elija la muerte, reconciliándose con la necesidad de morir». Los ecos de esa línea resuenan en el elocuente poema en prosa del párrafo final, donde Lear y Freud se confunden en una imponente figura mística, casi un dios agonizante.

¡Pero, ay, veintiún años después se nos ofrece un revoltillo de reduccionismo psicoanalítico y oxfordismo looneyista! Se nos asegura que Bransom tienen razón con respecto a Lear, y a continuación Cordelia-Anna se añade al batiburrillo incestuoso:

> Su suposición ilumina el enigma de Cordelia, así como el de Lear. Las hermanas mayores ya han superado el inevitable amor por el padre y se vuelven hostiles a él; hablando analíticamente, se sienten resentidas por la decepción de su amor precoz. Cordelia todavía se aferra a él; el amor por su padre es su secreto sagrado. Cuando se le pide que lo revele públicamente, tiene que negarse desafiantemente y permanecer muda. Recientemente he visto ese comportamiento en muchos casos.

Es algo demasiado absurdo para refutarlo; ¿cuándo había visto o leído Freud la obra por última vez? En lugar de ridiculizarle, vamos a estudiar detenidamente sus errores o invenciones más interesantes. Dice que no hay mención de la madre de las hijas de Lear; hay una, aunque no es importante. Pero ¿qué le hizo pensar a Freud que Gonerila está embarazada? ¿Y cómo podía creer que la locura de Lear fuera provocada no por la furia del anciano rey, sino por un deseo hacia Cordelia apenas reprimido? ¡Estas objeciones palidecen ante la información que le comunica a Bransom, y a nosotros, de que Albany, en *El rey Lear,* y Horacio, en *Hamlet,* corresponden a la figura de Lord Derby, el yerno mayor del conde de Oxford! «¡Oh, pertinencia e impertinencia mezcladas / razón en la locura!». La resistencia a Shakespeare, bastante pronunciada en la lectura freudiana de Hamlet como Edipo, alcanza una imponente complejidad en esta combinación de Lear, Oxford y Freud en uno. ¿Qué le ha sucedido a la apocalíptica tragedia que escribió Shakespeare, y dónde está Sigmund Freud, que en una época sabía leer un texto? Tanto la obra como la fuerza interpretativa de Freud se desvanecen ante la terrible necesidad de rechazar al ignorante actor de Stratford.

Para Freud, *El rey Lear* estaba demasiado cerca; *Macbeth* le permitió ser de nuevo él mismo, en particular en el ensayo «Al-

gunos caracteres-tipo con que nos hemos encontrado en la labor psicoanalítica» (1916), donde nos vuelve a recordar por qué Freud es un autor canónico. Mucho antes había observado que el hecho de que Macbeth y Lady Macbeth no tuvieran hijos era una de las claves del sentido de la tragedia. En el ensayo de 1916 se centra sobre Lady Macbeth como un personaje «destruido por el éxito» y por los subsiguientes remordimientos:

> Sería un perfecto ejemplo de justicia poética a la manera de la ley del talión que la falta de hijos de Macbeth y la esterilidad de su Lady fueran el castigo por los crímenes contra la santidad de la generación: que Macbeth no pudiera ser padre porque hubiera privado a unos hijos de su padre y a un padre de sus hijos, y que Lady Macbeth hubiera sufrido la pérdida de sexo que había exigido a los espíritus del crimen. Creo que uno podría explicar sin más dificultad la enfermedad de Lady Macbeth, la transformación de su insensibilidad en penitencia, como reacción a su falta de hijos, mediante la cual ella está convencida de su impotencia contra los decretos de la naturaleza, y al mismo tiempo se la reprende con que sólo ella tiene la culpa de que el crimen la haya privado de la mejor parte de sus consecuencias.

¿Cuántos hijos tenía Lady Macbeth? La pregunta, formulada jocosamente por un crítico formalista, no es de ningún modo estúpida, aunque no pueda responderse con certeza. Freud habla de su «esterilidad», pero ¿por qué entonces dice ella que ha dado de mamar? Como esposa de un poderoso noble que es primo del rey, ocupa un lugar demasiado alto como para haber criado a hijos que no sean los suyos. Debemos concluir que al menos tuvo un hijo, pero murió. Tampoco puede haber quedado estéril; Macbeth, alabando su resolución, la insta a que dé a luz sólo varones. Y sin embargo Macbeth tiene una faceta de Herodes. Intenta hacer que asesinen a Fleance, el hijo de Banquo, y ordena el asesinato de los hijos de Macduff. Existe un horror a la descendencia en la manera casi gnóstica en que Macbeth odia el tiempo, y tanto él como Lady Macbeth están obsesionados por la profecía de que los descendientes de Banquo (el linaje de los Estuardo que comenzó en Inglaterra con Jaime I, hijo de María, reina de Escocia) llegue a gobernar en Escocia. Por tanto, Freud tiene razón al afirmar que *Macbeth* es

una obra «sobre la falta de hijos», y solemnemente concede que es incapaz de dar una interpretación total de la obra, una concesión que habría sido igualmente relevante en sus explicaciones de *Hamlet* y *El rey Lear*, pero su reacción íntima ante Hamlet y Lear presumiblemente excluía tal rectificación:

> Cuáles, sin embargo, pueden haber sido esos motivos que en un espacio de tiempo tan breve pueden convertir a un hombre vacilante y ambicioso en un tirano desatado, y a su instigadora de corazón de pedernal en una mujer demente y corroída por el remordimiento, es, en mi opinión, imposible de adivinar. Creo que debemos renunciar a la esperanza de penetrar en la triple oscuridad de la mala conservación del texto, la desconocida intención del dramaturgo y el oculto significado de la leyenda. Pero no admito que tales investigaciones sean ociosas en vista del poderoso efecto que la tragedia causa en el espectador. El dramaturgo, durante la representación, nos abruma con su arte y paraliza nuestros poderes de reflexión; pero no puede impedir que, posteriormente, intentemos comprender el mecanismo psicológico de ese efecto. Y la discusión de que el dramaturgo se siente libre de acortar el tiempo y la duración naturales de los acontecimientos que nos presenta, sacrificando una plausible verosimilitud en aras de intensificar el efecto dramático, me parece irrelevante en este caso. Pues tal sacrificio está justificado sólo cuando simplemente ofende la verosimilitud, y no cuando rompe la conexión causal; además, el efecto dramático apenas habría sufrido si la duración temporal se hubiera dejado en la incertidumbre, en lugar de limitarse expresamente a unos pocos días.

Este párrafo comienza con cierta modestia interpretativa y avanza hacia una fecunda suspicacia en cuestiones de representación dramática, en particular la del tiempo. De nuevo, sospecho que la represión de Freud explica su descontento, y deduzco que vuelve a actuar su complejo de Hamlet. Si la ambivalencia (o, mejor dicho, su representación) es una idea shakespeariana y no freudiana, y se volvió freudiana sólo debido a la experiencia que Freud tenía de Shakespeare, entonces a Freud no le queda más remedio que leer erróneamente e indignarse ante las más intensas representaciones shakespearianas de la ambivalencia, que son las cuatro grandes tragedias familiares: *Hamlet, Otelo, El rey Lear* y *Macbeth*. No conozco ningún otro ejemplo en la literatura, Dante incluido, en el que se nos coloque tan convincentemente en un cosmos equivoco, donde la ambivalencia emocional rija casi todas las relaciones y donde la ambi-

valencia cognitiva —en Hamlet, Yago, Edmundo— contribuya a determinar esas crueles intensidades que son el auténtico tema de Freud. Ni Hamlet ni Otelo manifiestan el complejo de Hamlet, y tampoco Cordelia, Desdémona, Ofelia y Eduardo, sino que son Yago, Edmundo, Gonerila, Regania, Macbeth y Lady Macbeth quienes se erigen en inmortales obras maestras de la ambivalencia llevada a la altura de lo sublime. Freud, como poeta en prosa de lo postshakespeariano, navega en la estela de Shakespeare; y en nuestra época no hay víctima más distinguida de la angustia de la influencia que el fundador del psicoanálisis, que siempre descubría que Shakespeare había existido antes que él, y con demasiada frecuencia no podía soportar enfrentarse a tan humillante verdad.

En *Macbeth,* la ambivalencia es tan predominante que el tiempo en sí mismo se convierte en su representación, como entrevé Freud. Lo que Freud denominaba *Nachträglichkeit,* la sensación de ir siempre detrás del suceso, como un mal actor que invariablemente nunca entra a tiempo, es el estado permanente del propio Macbeth. Freud es lo suficientemente sagaz como para cuestionar las motivaciones sólo aparentes de Macbeth y Lady Macbeth, puesto que el fruto de su ambición es catastrófico, y puesto que Shakespeare, enigmáticamente, evita definir la exacta naturaleza de sus deseos. No hay nada en ellos del Tamburlaine de Marlowe ni del Ricardo III de Shakespeare: la idea de la gloria acompañando a la dulce fruición de una corona terrenal. ¿Por qué, después de todo, desean convertirse en rey y reina de Escocia? La triste cena en la que se aparece el fantasma de Banquo es sin duda típica de la vida cortesana bajo el gobierno de Macbeth, tan triste como amenazante. Lo que Freud atisba es la esencia de la obra: falta de hijos, vacua ambición, la carnicería del paternal Duncan, tan amable y bueno que ninguno de los Macbeth siente ni siquiera una pizca de ambivalencia personal respecto a él. Pero sin embargo se quedan sin

hijos, y su venganza contra el tiempo es la usurpación, el asesinato y un intento de borrar el futuro: esos mañanas y mañanas y mañanas cuyo paso mortecino tanto oprime a Macbeth. En esta tragedia al menos, al frenar su dogmatismo interpretativo, Freud fue profundamente sugerente.

¿Cuál, aparte de su idea de la primacía de la ambivalencia y su culminación en el complejo de Hamlet / Edipo, era la deuda principal (consciente o no) que Freud tenía contraída con Shakespeare? En Freud, Shakespeare está en todas partes, mucho más presente cuando no se le menciona que cuando se le cita. La actitud fundamental de Freud respecto a Shakespeare es lo que él llama «negación» (*Verneinung*), que es la formulación de un pensamiento, sentimiento o deseo previamente reprimido que entra en la conciencia sólo al ser repudiado, de modo que la defensa o represión no se detiene. Lo reprimido es aceptado intelectualmente, aunque no emocionalmente; Freud aceptaba las ideas shakespearianas, al igual que negaba su origen. El instinto de conservación de Freud le obligó a negar a Shakespeare, aunque nunca dejó de identificarse con Hamlet, no siempre conscientemente, y en menor grado con el Bruto de *Julio César*, que en la evolución de Shakespeare era una especie de pre-Hamlet. Naturalmente, la identificación con Hamlet no ha sido exclusiva de Freud; ha sido un fenómeno universal, que trasciende a los varones europeos blancos y muertos y que aparece en una asombrosa variedad de personas en diversas épocas y lugares. Ernest Jones observa que la cita favorita de Freud, en sus conversaciones o en sus escritos, era la admonición de Hamlet a Horacio: «Hay más cosas en el cielo y la tierra, Horacio, / de las que puede soñar tu filosofía». Uno comprende por qué Freud convirtió esta frase en lema implícito del psicoanálisis, y queda aún más claro cuando se recupera el contexto. Justo antes aparece este diálogo:

> HORACIO: ¡Oh, luz y tinieblas, qué extraño prodigio es éste!

HAMLET: Y pues como a un extraño debéis darle la bienvenida.

Para Freud, ésta es una representación en miniatura de la situación inicial del psicoanálisis: Horacio representa al público, y Hamlet a Freud, exhortando a dar a los extraños la cortés bienvenida que merecen. No recuerdo, en ningún fragmento de las cartas o de otros textos o conversaciones de Freud, que mencione el contraste que tan odioso debía de resultarle: la general reticencia ante el psicoanálisis comparada con la aceptación casi universal de Shakespeare, desde el éxito alcanzado en su siglo hasta la apoteosis mundial en nuestra época. Recuerdo que cuando Freud analizaba uno de sus sueños, encontró una comparación de su relación con Shakespeare en la inconsciente usurpación del trono por parte del príncipe Hal: «Siempre que existen categorías sociales y posibilidad de ascender nacen deseos de supresión. El príncipe Hal de Shakespeare, incluso en el lecho de su padre enfermo, no pudo resistir la tentación de probarse la corona».

Existe una antigua tradición que afirma que Shakespeare interpretó el papel del fantasma del padre de Hamlet en la primera producción de la obra. El psicoanálisis, en muchos aspectos una parodia reductora de Shakespeare, continúa perseguido por el fantasma de Shakespeare, pues a éste se le podría considerar un tipo trascendental de psicoanálisis. Cuando sus personajes cambian, o se obligan a cambiar a base de oírse casualmente, profetizan la situación psicoanalítica en la que los pacientes se ven obligados a oírse a sí mismos en el contexto de la transferencia a su analista. Antes de Freud, Shakespeare era nuestra principal autoridad en cuestiones de amor y sus vicisitudes, o en las vicisitudes del instinto, y está claro que aún sigue siendo nuestro mejor instructor, y nunca dejó de guiar a Freud. Si comparamos las dos teorías de la ansiedad de Freud, el texto revisado me parece más shakespeariano que la primera hipótesis rechazada. Antes de sus *Inhibiciones, síntomas y ansie-*

dad (1926), Freud creía que la ansiedad neurótica y la real podían distinguirse claramente una de otra: la real estaba causada por un verdadero peligro, mientras que la ansiedad neurótica resultaba de una libido contenida o de una insatisfactoria represión, y por tanto no participaba en las guerras civiles de la psique.

Después de 1926, Freud abandonó la idea de que la libido puede transformarse en ansiedad. Por contra, veía la ansiedad como algo anterior a la represión, y por tanto como el motivo de la represión. En la teoría anterior, la represión precedía a la ansiedad, que aparecía sólo si la represión fracasaba. En la idea revisada, Freud abandonó para siempre la distinción causal entre miedo real y ansiedad neurótica. Trasladada al cosmos dramático de Shakespeare, la antigua teoría encuentra mejor acomodo, especialmente en las grandes tragedias que Freud prefería, y en las que la ansiedad es tan primordial como la ambivalencia.

El Elsinore de Hamlet, la Venecia de Yago, la Bretaña de Lear y Edmundo, la Escocia de Macbeth: en todos estos lugares, espectadores y lectores se enfrentan a una atmósfera de ansiedad que antecede al personaje y al suceso. Si la obra maestra de la ambivalencia es el complejo de Hamlet / Edipo, la obra maestra de la ansiedad es lo que yo quiero llamar el complejo de Macbeth, porque ése es el héroe de Shakespeare que padece mayor ansiedad. En el complejo de Macbeth, el miedo no puede distinguirse del deseo, y la imaginación se vuelve invulnerable y maligna. Para Macbeth, fantasear es haber saltado el abismo que separa la voluntad de hacer algo y el haberlo llevado a cabo. El tiempo no es libre hasta que Macbeth no muere, pues los presagios temporales siempre se cumplen en su reino, aun antes de haber usurpado el poder. Si el complejo de Hamlet / Edipo oculta el deseo de engendrarse a uno mismo, el complejo de Macbeth apenas oculta un deseo de autodestrucción. Freud lo

llamó pulsión de la muerte en *Más allá del principio del placer*, pero yo prefiero denominarlo complejo de Macbeth, por el deseo de condenación e intensidad atmosférica que transmite.

Aunque Freud jamás se identificó tan completamente con Macbeth como con Hamlet, existen algunas sorprendentes analogías citadas por él, como cuando profetizó los casi treinta años de trabajo que le quedaban, en una carta de 1910: «¿Qué hará uno el día en que los pensamientos dejen de fluir y las palabras justas ya no acudan? No se puede evitar temblar ante esa posibilidad. Por eso, a pesar de la aquiescencia con el destino que corresponde a un hombre honrado, rezo en secreto: que no haya enfermedad, que ninguna aflicción corporal paralice mis capacidades. Moriremos vestidos de armadura, como dijo el rey Macbeth». El sentimiento que hay en estas líneas, con su noble humor, es bastante distinto de la desesperación apocalíptica del usurpador Macbeth:

> Comienzo a estar ya cansado del sol.
> Quisiera ver destruido el orden de este mundo…
> ¡Que suene la campana! Vientos, soplad. Ven, destrucción.
> Moriremos, al menos, vestidos de armadura.

De hecho, Freud murió vestido de armadura, pensando y escribiendo prácticamente hasta el final. Que su identificación con Macbeth, aunque leve, posee su aspecto positivo, es insinuado por «como dijo el *rey* Macbeth». En más de una ocasión Freud afirmó que el ver su propia obra publicada le asustaba, al igual que Macbeth clamaba contra los descendientes de los Estuardo del linaje de Banquo: «¿Habrá de prolongarse este linaje hasta que acabe el mundo?». De nuevo, la identificación es leve pero orgullosa, y da prueba del poder contaminante de la imaginación de Macbeth. Freud podía decir que el tema de Macbeth era la falta de hijos, pero a un nivel más profundo él asociaba su poderosa imaginación con la de Macbeth, y encontraba en el

sanguinario tirano y en sí mismo una pertinacia heroica y una fecundidad en la creación de imágenes.

Shakespeare es la apoteosis de la libertad y originalidad estéticas. Shakespeare le provocaba ansiedad a Freud porque la había aprendido de él, al igual que también aprendió de él la ambivalencia, el narcisismo y el cisma del yo. Emerson era más libre y más original al hablar de Shakespeare porque de él había aprendido la furia y la extrañeza. Resulta pertinente que sea Emerson, en lugar del igualmente canónico Freud, quien tenga aquí la última palabra: «Ahora, la literatura, la filosofía y el pensamiento están shakespearizados. Su intelecto es el horizonte más allá del cual, en el presente, nada vemos».

17. PROUST: LOS CELOS SEXUALES COMO CREENCIA VERDADERA

La mayor fuerza de Proust, entre tantas otras, reside en su caracterización: ningún novelista del siglo XX puede igualar su lista de vívidos personajes. Joyce posee la única y arrolladora figura de Poldy, pero en Proust hay toda una galería de retratos: Charlus, Swann, Albertina, Bloch, Bergotte, Cottard, Françoise, Elstir, Gilberta, la abuela Bathilde, Oriane Guermantes, Basin Guermantes, la madre del narrador / Marcel, Odette, Norpois, Morel, Saint-Loup, Madame Verdurin, la marquesa de Villeparisis, y, por encima de todos, la figura del narrador y su primitivo yo, Marcel. Probablemente se me ha pasado por alto alguien de la misma importancia que los que he enumerado, pero se trata ya de una veintena de personajes que no puedo olvidar.

En busca del tiempo perdido (que a partir de ahora llamaremos *La busca* para abreviar), que por desgracia puede que se la conozca en inglés por el hermoso pero engañoso y shakespeariano título de *Remembranza de cosas pasadas,* de hecho desafía a Shakespeare en su capacidad de representar personalidades. Germaine Brée observó que los personajes de Proust, al igual que los de Shakespeare, resisten todas las reducciones psicológicas. De nuevo al igual que Shakespeare, Proust es un maestro de la tragicomedia: mientras río pongo una mueca de dolor, pero tengo que mostrarme de acuerdo con Roger Shattuck y reconocer que la comicidad es algo central en Proust, pues le permite cierta distancia en la representación al explorar el tema

entonces parcialmente prohibido de la homosexualidad. Debido al extraordinario genio cómico de Proust, también rivaliza con Shakespeare al retratar los celos sexuales, uno de los afectos humanos más canónicos con fines literarios, utilizados por Shakespeare como catastrófica tragedia en *Otelo* y como fantasía casi catastrófica en *El cuento de invierno*. Proust nos ofrece tres magníficas sagas de celos: los sufrimientos, por este orden, de Swann, Saint-Loup y Marcel (le llamaré Marcel, aun cuando el narrador le da ese nombre sólo una vez o dos en su inmensa novela). Estas tres angustias tragicómicas y obsesivas son sólo uno de los hilos de esta obra enciclopédica, aunque puede decirse de Proust, al igual que de Freud, que se suma a Shakespeare y al Hawthorne de *La letra escarlata* a la hora de confirmar la canonicidad de los celos sexuales. Es un infierno en la vida, pero un esplendor de purgatorio como *materia poetica*. Shelley afirmó que el incesto era la más poética de las circunstancias; Proust nos enseña que los celos sexuales pueden ser los más novelescos.

En 1922, el año de la muerte de Proust (sólo tenía cincuenta y un años), Freud publicó un poderoso y breve ensayo sobre los celos sexuales: «Algunos mecanismos neuróticos de los celos, la paranoia y la homosexualidad». Existe una primera asociación entre celos y culpa, y Freud nos asegura que las personas que parecen no manifestar estos dos sentimientos universales han sufrido una severa represión, con lo que los celos y la culpa se vuelven aún más activos en el inconsciente. Con mucha ironía, Freud divide los celos en tres clases: competitivos, proyectados y delirantes. Los primeros son narcisistas y edípicos; los segundos imputan al ser amado una culpa, ya sea real o imaginaria, que pertenece al yo; los terceros, al borde de la paranoia, toman como su objeto generalmente reprimido a alguien del propio sexo. Como suele ocurrir en Freud, el análisis es enormemente shakespeariano, aunque tenga más que ver con *El cuento de in-*

vierno, que Freud no mencionaba, que con la trágica y sombría tragedia de *Otelo,* donde en una ocasión Freud localizó específicamente los celos proyectados. Leontes, en *El cuento de invierno,* pasa casi sistemáticamente por las tres variedades de celos de Freud. En Proust, los tres grandes casos de celos saltan por encima de la variedad normal o competitiva, se demoran brevemente en el tipo proyectado, y se centran cruelmente en el modo delirante. Pero Freud es el rival de Proust, no su maestro, y la narración proustiana de los celos es muy personal. Aplicar el freudismo a Proust en el tema de los celos es tan reductor y engañoso como analizar la visión de la homosexualidad que aparece en *La busca* de una manera freudiana.

En nuestro siglo no hay ironista más sutil que Proust, y la comparación mitológica que hace en la novela entre judíos y homosexuales no supone un desdoro hacia ninguno de los dos grupos. Proust no fue antisemita ni homófobo. El amor que sintió por su padre gentil fue real, pero su pasión por su madre judía fue arrolladora, y en sus historias amorosas con el compositor Reynaldo Hahn y con Alfred Agostinelli, el prototipo para Albertina, no hubo falsedad alguna. Los refugiados de Sodoma y Gomorra fueron comparados por Proust a los judíos de la diáspora, y más exactamente a Adán y Eva exiliados del Edén. E. Rivers pone énfasis en que este paralelo entre Sodoma, Jerusalén y el Edén es uno de los núcleos de la novela de Proust, y funde la capacidad de supervivencia de los judíos con la resistencia de los homosexuales a través de las épocas, de modo que tanto judíos como homosexuales alcanzan la categoría de representación de la condición humana, pues, como dice Proust, «los verdaderos paraísos son los paraísos perdidos». El humor de Proust puede parecer desabrido en relación con la homosexualidad masoquista de Charlus o con las inseguridades judías del desagradable Bloch, pero violentamos a Proust si le juzga-

mos humillado por sus ancestros judíos o por su orientación homosexual.

Invariablemente, juzgarle es violentarle; *La busca* es una obra tan meditativa que, a la hora de juzgarla, trasciende los cánones occidentales. Recuerdo que Roger Shattuck observaba que el carácter de la obra es curiosamente oriental: Proust, el narrador, y Marcel se funden en la implícita convicción de que nunca estamos completamente formados, sino que nuestra conciencia siempre evoluciona lentamente. Soy consciente de que Proust es una apoteosis de la cultura francesa, no del pensamiento hindú. Quizá Ruskin, loco como estaba, imbuyó en Proust parte de su misticismo laico; o, más probable aún, puede que la manera en que Proust dominaba el ensueño le llevara a los límites de la transformación interior. A veces me pregunto por qué Proust es único a la hora de ver y representar la alta comedia, más que la farsa vulgar, de los celos sexuales. El proceso meditativo de *La busca* le llevó a una perspectiva a través de la cual los sufrimientos por celos de Marcel pueden verse como algo exquisitamente, aunque también dolorosamente, cómico.

Esto no significa que Proust, en la soledad y silencio de su habitación forrada de corcho, se sumergiera en una obra tan impensable como el *Bhagavad-gita*, pero *La busca* es literatura sapiencial, al igual que Montaigne, el Dr. Johnson, Emerson y Freud fueron, en definitiva, autores que alcanzaron la frontera entre meditación y contemplación. Roger Shattuck dice de *La busca*: «No podemos profundizar en el libro más de lo que nos permiten nuestra época y nuestro entendimiento». Ya al final de la novela no creemos necesariamente que el Narrador haya llegado a *conocer* una verdad o realidad, pero percibimos que está a punto de *convertirse* en una especie de conciencia distinta de todas las demás con que me he encontrado en la ficción occidental. A partir de esta conciencia apenas emergente resulta

imposible, de un modo ridículo aunque sublime, distinguir los celos sexuales del amor pasional.

Samuel Beckett, ya casi al final de su *Proust* (1931), dice que los hombres y mujeres de Proust «parecen exigir un sujeto puro, para poder pasar de un estado de deseo ciego a un estado de representación». Para Beckett, Proust se convierte en el tema puro: «Él está casi exento de la impureza del deseo». Asumo que Beckett se refiere aquí no al Narrador ni a Marcel, sino a Marcel Proust, que padece asma, lee a Schopenhauer y lucha por conseguir una prosa musical. Walter Pater, que mantenía con Ruskin el mismo tipo de relación que Proust, es el crítico que mejor habría comprendido a Proust. El «momento privilegiado» de Pater, una epifanía securalizada y materialista, es lo que buscan los amantes celosos de Proust —Swann y Marcel— cuando ansiosamente dirigen sus investigaciones históricas y eruditas al pasado erótico. La aterradora alta comedia de Proust convierte a sus protagonistas en verdaderos historiadores del arte de los celos, que persiguen sus investigaciones mucho después de que el amor haya cesado, e incluso, en el caso de Marcel, después de que la amada haya muerto. Los celos sexuales, sugiere Proust, son una máscara del miedo a la mortalidad: el amante celoso se obsesiona con todos los detalles del espacio y el tiempo de la traición porque teme que no haya espacio y tiempo suficiente para él. Igual que el historiador del arte, el amante privado de su amada busca la verdad de una iluminación pasada, pero el investigador de los celos se encuentra con que la iluminación es una oscuridad.

El propio Proust pensaba que la parte crucial de *Por el camino de Swann*, el primer volumen de *La busca*, era la extraordinaria narración de los sufrimientos por celos de Swann. De hecho, cuando pienso en Swann lo primero que me viene a la memoria es la trayectoria de su descenso al infierno de los celos. J. E. Rivers dice que la «visión de Proust no es femenina; es an-

drógina», lo cual a veces también es cierto de Shakespeare. Mi propia experiencia de *La busca,* en particular de su secuencia mayor o de Albertina (*La prisionera* y *La fugitiva*), es que la posición del narrador sólo puede calificarse de lesbiana masculina, que es en sí misma una variante de la imaginación andrógina que Proust exhibe y celebra. El Narrador de Proust en *Sodoma y Gomorra* invoca el mundo transexual de la comedia shakespeariana: «El joven que ahora hemos intentado pintar era tan evidentemente una mujer que las mujeres que le miraban con deseo estaban condenadas (de no tener un gusto especial) a la misma decepción que aquellas que, en las comedias de Shakespeare, se veían burladas por una joven disfrazada que se hacía pasar por un adolescente».

En las comedias, Shakespeare tiende a vincular el disfraz sexual con los celos sexuales de una manera que elude la obsesión. La comedia proustiana se desvía de Shakespeare y se sumerge en la audacia que permite la compulsividad en este juego libre. Proust nunca permite que los celos tengan ancestros literarios; Otelo y Leontes están a años luz de Swann y Marcel. Ningún amante celoso se volvería asesino en Proust: el espíritu de comedia de *La busca* lo prohíbe. Por eso la metáfora que rige a Swann y Marcel es el investigador erudito, en particular el historiador del arte ruskiniano. La tortura de verificar los hechos es la fórmula cómica de Proust, pues se trata de una tortura para consigo mismo, y los hechos son esencialmente conjeturas imaginativas. La pauta la establece Swann:

> Pero en ese extraño período de amor, lo individual arraiga tan profundamente, que esa curiosidad que Swann sentía ahora por las menores ocupaciones de una mujer era la misma que antaño le inspiraba la historia. Y cosas que hasta entonces le habrían abochornado: espiar al pie de una ventana, quién sabe si mañana sonsacar directamente a los indiferentes, sobornar a los criados, escuchar detrás de las puertas, le parecían ahora métodos de investigación científica de tan alto valor intelectual y tan apropiados al descubrimiento de la verdad como descifrar textos, comparar testimonios e interpretar monumentos. [Traducción de Pedro Salinas].

Posteriormente, la pasión de Swann por reconstruir los detalles insignificantes de la vida social de Odette es comparada a la pasión de «el estudiante de estética que interroga apasionadamente los documentos que nos quedan sobre la Florencia del siglo XV para penetrar más profundamente en el alma de la *primavera,* de la *bella Vanna* o de la *Venus* de Botticelli». El alma de Odette es impenetrable, como descubre Swann, lo que se convierte en perpetua fuente de violentos ataques de celos, mezclados con el deseo «más noble» de conocer la verdad. En una de las ironías más encantadoras de Proust, Swann descubre que «sus celos revivían otra de las facultades de su estudiosa juventud, la pasión por la verdad, pero por una verdad que también se interponía entre él y su amante, y que recibía su luz sólo de ella». Tal verdad, en la matriz de todos los celos, recibe sólo oscuridad de la penumbra que el amor emana. La irónica descripción que hace Freud de estar enamorado: «la sobrestimación del objeto», es inadecuada a la pasión que los celos inicialmente aumentan y luego reemplazan. Aquí el genio de Proust va más allá de Shakespeare, más allá de Freud, a la hora de penetrar en la pasión erótica:

> Claro que Swann no tenía conciencia directa de lo grande de ese amor. Cuando quería medirle le parecía a veces empequeñecido, casi reducido a la nada; por ejemplo, lo poco que le atraían, casi la repulsión que le inspiraban, los rasgos fisionómicos de Odette antes de que se enamorara de ella, y que volvía a sentir algunos días. «Verdaderamente voy progresando, decía; ayer no sacaba ningún gusto de estar en su cama, es curioso, y hasta me parecía fea». Y era sincero, sí; pero su amor iba bastante más allá de las regiones del deseo físico. Y no entraba en él, por mucho, la persona de Odette. Cuando sus miradas tropezaban con la fotografía de Odette que tenía encima de la mesa, o cuando la propia Odette iba a verle, le costaba trabajo identificar la figura de carne o de cartulina con la preocupación dolorosa y constante que en su seno sentía. Exclamaba con asombro: «¡Es ella!»; como si de repente nos mostraran exteriorizada, ahí delante de nosotros, una enfermedad que padecemos y no la encontráramos parecida a la nuestra. «¡Ella!». Swann se preguntaba qué era eso de «¡ella!»; porque guarda mucha mayor semejanza con el amor y con la muerte que esas cosas que tanto se repiten al interrogar cada vez más, por miedo a que se nos escape, el misterio de la personalidad. Y aquella enfermedad amorosa de Swann se había multiplicado tanto, se enlazó tan íntimamente a todas las costumbres de Swann, a sus actos, a sus

pensamientos, a su salud, a su sueño, a su vida, a lo que deseaba para después de la muerte, que ya no formaba más que un todo con él, que no era posible arrancársela sin destruirle a él, o para decirlo en términos de cirugía, su amor ya no era operable. [Traducción de Pedro Salinas].

Freud comenta la acentuación de la pasión a causa del «incentivo añadido», pero se refería a las barreras sociales, así como al proceso interior de represión. De una manera pragmática, Proust nos dice que los celos sexuales son el más grande de los «incentivos añadidos», con la cómica consecuencia de que lo propiamente sexual queda devaluado: «Pero su amor iba bastante más allá de las regiones del deseo físico. Y no entraba en él, por mucho, la persona de Odette». Se ve incapaz de identificar su fotografía, su cara real, con «la preocupación dolorosa y constante que en su seno sentía». El amor y la muerte se han vuelto dolorosamente próximos, y el gallardo Swann se acerca al abismo, aunque para nosotros sea exquisitamente divertido:

Algunas veces tenía la esperanza de que Odette muriera sin sufrir, por un accidente cualquiera, ella que estaba siempre correteando por calles y caminos todo el día. Cuando la veía sana y salva, se admiraba de que el cuerpo humano fuera tan ágil y tan fuerte, de que pudiera desafiar y evitar tantos peligros como le rodean (y que a Swann le parecían innumerables, en cpanto los calculó a la medida de su deseo), permitiendo así a los seres humanos que se entregaran a diario y casi impunemente a su falaz tarea de conquistar el placer. Y Swann se sentía muy cerca de aquel Mahomet II cuyo retrato, hecho por Bellini, le gustaba tanto, que al darse cuenta de que se había enamorado locamente de una de sus mujeres, la apuñaló para, según dice ingenuamente su biógrafo veneciano, recobrar su libertad de espíritu. Y luego se indignaba de no pensar más que en sí mismo, y los sufrimientos suyos le parecían apenas dignos de compasión, porque tenía tan en poco la vida de Odette. [Traducción de Pedro Salinas].

El clímax de «Un amor de Swann», uno de los pasajes más famosos de todo Proust, sucede a un pintoresco sueño en el que aparecen Forcheville, el rival de Swann en la conquista de Odette, y Napoleón III, de nuevo en un registro cómico para nosotros, aunque no para el pobre Swann, quien por fin cree que ha tenido suficiente:

Luego, una hora después de despertarse, mientras daba instrucciones al peluquero para que su peinado no se deshiciera con el traqueteo del tren, se volvió a acordar de su sueño; vio, tan cerca como lo sentía antes, el cutis pálido de Ode-

> tte, las mejillas secas, las facciones descompuestas, los ojos cansados, todo aquello que, en el curso de sucesivas ternuras, que convirtieron su duradero amor a Odette en un largo olvido de la imagen primera que de ella tuvo, había ido dejando de notar desde los primeros días de sus relaciones, y cuya sensación exacta fue a buscar, sin duda, su memoria mientras estaba durmiendo. Y con esa cazurrería intermitente que le volvía en cuanto ya no se sentía desgraciado y que rebajaba el nivel de su moralidad, se dijo para sí: «¡Cada vez que pienso que he malgastado los mejores años de mi vida, que he deseado la muerte y he sentido el amor más grande de mi existencia, todo por una mujer que no me gustaba, que no era mi tipo!». [Traducción de Pedro Salinas].

Esa falta de caballerosidad reaparece cuando cesa la infelicidad, y ello permite que nuestra moralidad se hunda a su nivel normal. Esa deliciosa observación es el preámbulo al inmortal lamento de Swann, medicina apropiada para todos nosotros, cualquiera que sea nuestro género o tendencia sexual. No hay duda de que Odette no era ni del estilo, ni del sexo ni del tipo de Swann, pues no era ni lo suficientemente sofisticada ni lo suficientemente vulgar para un esteta y *dandy* con una vida social tan brillante. Swann, sin embargo, se ve atrapado; en el cosmos de Proust no puedes decir «Adiós, Odette, te perdono por todo lo que te hecho» (a la manera norteamericana) o «Desenamorarse es una de las grandes experiencias humanas; ves el mundo con unos ojos totalmente nuevos» (estilo angloirlandés). Para Swann, el amor muere, pero los celos permanecen; de modo que se casa con Odette, no a pesar de que ella le haya traicionado, tanto con mujeres como con hombres, sino precisamente por eso. La explicación que da Proust a esa boda es digna de él:

> A casi todo el mundo le extraño el matrimonio, cosa esta de extrañar también. Indudablemente hay muy pocas personas que comprendan el carácter puramente subjetivo de ese fenómeno en que consiste el amor y cómo el amor es una especie de creación de una persona suplementaria distinta de la que lleva en el mundo el mismo nombre y que formamos con elementos sacados en su mayor parte de nuestro propio interior. [Traducción de Pedro Salinas].

Mucho después de que los celos de Swann hacía su mujer hayan quedado tan relegados al olvido como su amor por ella,

su recuerdo de los celos todavía le atormenta, y sus investigaciones prosiguen:

> Seguía haciendo por enterarse de una cosa que ya no le interesaba, porque su antiguo yo, llegado a la extrema decrepitud, obraba maquinalmente, con arreglo a preocupaciones hasta tal punto inexistentes ya, que Swann no podía representarse siquiera aquella angustia, antaño fortísima, que se figuraba él entonces que no podría quitarse nunca de encima, en aquel tiempo en que sólo la muerte de la persona amada (la muerte, que, como más tarde mostrará en este libro una cruel contraprueba, en nada mitiga el dolor de los celos) le parecía capaz de allanarle el camino, para él obstruido, de la vida. [Traducción de Pedro Salinas].

El presagio del infierno Albertina-Marcel se halla ya en estas líneas, pues Swann es el antecedente de Marcel, el Juan Bautista que profetiza la celosa crucifixión del joven yo del Narrador. Proust nos ofrece una doble transición entre los dos martirios, el sufrimiento por celos que aflige a Saint-Loup en su relación con Rachel, y el aviso directo y profético al despreocupado Marcel.

Antes de examinar esta travesía, parece apropiado hacer frente a dos injustas críticas que en la actualidad se dirigen contra Proust. ¿Por que el Narrador no es medio judío, como Proust, y, sin duda algo más importante, por qué el Narrador es heterosexual cuando Proust era bisexual, y su instinto más fuerte era el homoerótico? Una de las defensas más extendidas destaca el afán de universalidad de Proust, pero eso parece bastante irrelevante. Otra señala que incluso en 1922, mientras el asunto Dreyfus daba aún sus últimos coletazos, la homosexualidad conllevaba un estigma. Esto tampoco resulta del todo convincente; Proust es un artista tan grande que su dignidad estética merece que busquemos motivos estéticos para lo que esencialmente fueron decisiones estéticas. ¿La novela es mejor si el Narrador es cristiano y heterosexual?

Los estudiosos de su vida han tachado de absurdo el suponer que la relación de Marcel con Albertina es una alegoría de la relación de Proust con Alfred Agostinelli. *Within a Budding Grove*, el título de la edición inglesa, es una traducción ingenio-

sa de *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, aunque no capta todo el contenido de *A la sombra de las muchachas en flor*. Traslada esa ironía a un bosquecillo en ciernes de muchachos y destruye la melancolía estética que Proust alcanza. El lesbianismo de Albertina, un esplendor obsesivo tal como Proust lo aborda, alegoriza muy crudamente las caídas en la heterosexualidad de Agostinelli. Proust sabía perfectamente lo que estaba haciendo: Swann y Marcel son contrastes al homosexual Charlus y al bisexual Saint-Loup. Los tormentos de amor y celos trascienden el sexo y la orientación sexual, y se echaría a perder la mitología de la novela de Sodoma y Gomorra si el Narrador no pudiera distanciarse de los homosexuales y judíos por igual.

El principal interés de Proust no es la historia social ni la liberación sexual ni el asunto Dreyfus (aunque su apoyo activo a Dreyfus fue constante). La salvación estética es la empresa de su inmensa novela; Proust desafía a Freud como el mayor creador de mitos de la Edad Caótica. La historia que crea es una fantasía visionaria que describe cómo el Narrador madura al dejar de ser Marcel para convertirse en el novelista Proust, quien en el volumen final del libro reforma su conciencia y es capaz de dotar a su vida de una nueva forma de sabiduría. Proust juzgaba acertadamente que el Narrador sería más eficaz si pudiera asumir una actitud desapasionada en relación con la mitología que convierte la narración en un poema cosmológico, tan dantesco como shakespeariano. Al formar una amalgama entre Sodoma y Gomorra, Jerusalén y el Edén —tres paraísos abandonados—, Proust da un gran salto adelante y deja atrás a Balzac, Stendhal y Flaubert. El Narrador, en cuanto que heterosexual gentil, es más convincente como profeta de su nueva mitología.

Entre Swann y Marcel, víctimas de la sofocante atmósfera de los celos, el Narrador inserta a Saint-Loup, que se casará con Gilberta, hija de Swann y primer amor de Marcel, y que morirá

precozmente en la Primera Guerra Mundial. En el declinar de la relación entre Saint-Loup y Raquel se halla lo que quizá sea el apotegma más certero de Proust acerca de los celos: «Los celos, que prolongan el curso del amor, no son capaces de retener muchos más ingredientes que los demás productos de la imaginación».

Reflexiono, mientras leo estas líneas, que Proust es el verdadero médico de todos los enamorados infelices, categoría en la que, tarde o temprano, se incluyen todos los enamorados. Su medicina, por desgracia, al igual que todos los remedios para el amor, funciona sólo cuando la enfermedad —aun en la forma más pura de los celos— ha terminado. Ofrece un consuelo retrospectivo, el único que podemos aceptar. Es una satisfacción tardía que te digan que los celos son un flojo poema, incapaz de desarrollar las tres o cuatro imágenes que contienen. En las novelas que escribimos con nuestras vidas, los celos que nos consumen en un momento concreto se desvanecen en el *pathos* seriocómico de todo Eros difunto. Saint-Loup no es un historiador del arte de los celos, como su suegro, ni tampoco su novelista, como su amigo Marcel. El amor, mantenido vacilantemente vivo mediante los celos, muere con ellos, y Saint-Loup sufre con paciencia el curioso consuelo de haberse convertido en una reliquia familiar y confortadora para Raquel:

> Algunas veces, Raquel volvió, bastante entrada la noche, a pedirle a su antiguo amante permiso para dormir a su lado hasta la mañana. Era esto de gran dulzura para Roberto, ya que se daba cuenta de que, a pesar de todo, habían vivido íntimamente juntos, nada más que al ver que, aun cuando él tomase para sí la mayor parte del lecho, en nada le estorbaba a ella para dormir. Comprendía que Raquel estaba junto a su cuerpo más cómodamente que hubiera estado en cualquier otra parte, que volvía a encontrarse al lado suyo —aunque fuese en el hotel— como en una alcoba conocida de antiguo, en la que uno tiene sus costumbres, en la que se duerme mejor. [Traducción de Pedro Salinas y José María Quiroga Pla].

Resulta difícil decidir qué es aquí más importante, si el humor o la tristeza; lo fundamental no es que Saint-Loup o Raquel sientan tristeza o pesar mientras duermen juntos en la va-

cuidad que ha reemplazado a la pasión. Los antiguos celos de Saint-Loup se han convertido en un intercambio casi familiar. Swann, tal como reconoce ante Marcel, no es capaz ni de esbozar una espectral retrospectiva de sus antiguos afectos:

> «La gente es muy inquisitiva. Yo nunca he sido inquisitivo, excepto cuando estuve enamorado y cuando estuve celoso. ¡Y aprendí mucho! ¿Es usted celoso?». Le dije a Swann que nunca había experimentado los celos, y que ni siquiera sabía lo que eran. «Bueno, considérese afortunado. Estar un poco celoso no es del todo desagradable, por dos razones. En primer lugar, permite a las personas que no son inquisitivas interesarse en las vidas de otros, o de otro, en todo caso… Aun cuando uno no sienta mucho apego por las cosas, hay que haberlos experimentado; porque siempre se debieron a razones que otras personas no comprendieron. El recuerdo de esos sentimientos es algo que hay que encontrar sólo en nosotros mismos; debemos profundizar en nosotros para ver ese recuerdo». [Traducción de Pedro Salinas].

En su solipsismo estético, Swann parece más que nunca una parodia de Ruskin, cuya idolatría del arte se transmuta en la idolatría de sí mismo del coleccionista. En la sutil ironía de Proust, la palabra «inquisitivo» que pronuncia Swann significa simplemente «cariñoso», y abandonamos a Swann con una sensación de escalofrío. La metáfora de transferencia que Freud denominaba «amor», Proust la llama «celos», de modo que cuando Marcel le dice al inválido Swann que nunca se ha sentido celoso, implícitamente le confiesa que no amaba a Gilberta. Las venganzas del tiempo están a punto de descender sobre él en el gran asunto de celos de la novela, la demoníaca parodia de su busca del tiempo perdido. La saga de posesión, celos, muerte y celos aún más intensos que protagonizan Albertina y Marcel comienza, como corresponde, con unos celos que, según el Narrador, *preceden* al amor de Marcel por Albertina. Al principio de *La prisionera,* la pauta queda clara: los celos son lo que motiva a Marcel, en una contienda con las amantes lesbianas de Albertina, que nunca puede esperar ganar:

> En realidad, al dejar Balbec, había creído dejar Gomorra, arrancar de Gomorra a Albertina; pero, ¡ay de mí!, Gomorra estaba dispersa en los cuatro extremos del mundo. Y mitad por mis celos, mitad por mi ignorancia de aquellos goces

> (cosa muy rara), había preparado sin querer aquel juego al escondite en el que Albertina se me escapaba siempre. [Traducción de Consuelo Bergés].

Si el amor freudiano consiste en sobrestimar el objeto, entonces los celos proustianos, mucho más dialécticos y ambivalentes son al mismo tiempo la subestima del objeto y la lunática hiperbolización de su atractivo para todos los demás. Y tal como subraya Proust, pueden contener contradicciones absolutas:

> No habría tenido celos si el placer lo gozara cerca de mí, alentado por mí, pero bajo mi completa vigilancia, ahorrándome así el temor a la mentira; acaso no los tuviera tampoco si ella se fuera a un lugar bastante desconocido por mí y bastante lejano como para que yo no pudiera imaginar su género de vida ni tener la posibilidad y la tentación de conocerlo. En ambos casos, el conocimiento o la ignorancia igualmente completos suprimirían la duda. [Traducción de Consuelo Bergés].

Certeza y conocimiento destruyen por igual la fantasía de los celos, que en interpretación de Proust son todo fantasía, literaria y experimental. Pero ¿de qué podemos estar seguros si no es de la muerte, y qué conocemos en última instancia, si no es la experiencia incomunicable de la muerte? ¿Por que Proust, el artista de los celos, elabora una tragicomedia tan implacable de la compulsión amorosa? Es Proust —no Ruskin, Pater, Wilde ni sus herederos: Yeats, Joyce, Beckett— el sumo e indiscutible sacerdote de la religión del arte. El arte, y no la posesión sexual, es el único escape de Proust de los celos que experimenta su fantasía, y el volumen final de *La busca, El tiempo recobrado*, rescata la novela de la fantasía literaria de los celos. A pesar de la actitud casi hindú de Proust respecto al yo, disfruta enormemente del apocalípsis de celos que se da en *La prisionera* y *La fugitiva*, y nosotros también. Pero también ponemos una mueca de dolor, y Proust nos prepara para una visión distinta de la realidad, para la cual existe un pasado y quizá incluso un futuro, mientras que para los celos sólo existe el presente, por retrospectivos que puedan ser éstos.

Albertina no diagnostica en absoluto los celos de Marcel al asegurarle que las mentiras de ella sólo proceden de su amor por él. El Narrador nunca resuelve el interrogante del lector de por qué Albertina se aferra a Marcel durante tanto tiempo; ella es la Musa y no entrega sus secretos. Cuando ella huye, su carta de despedida acaba: «dejo contigo lo mejor de mí misma», una afirmación tan cierta y tan falsa como todo el resto de su relación. Tras la muerte accidental de Albertina mientras montaba a caballo, Marcel recibe dos notas de ella en respuesta a su carta en la que le miente diciéndole que se casará con su amiga Andrée; en la primera le felicita por su elección, mientras que en la segunda le propone volver con él. Esta perfecta contradicción, abrogada sólo por la muerte de Albertina, prepara a Marcel y al lector para la próxima campaña casi napoleónica de investigación que el superviviente inicia acerca de la vida erótica de su difunta amada, centrada casi exclusivamente en interrogar a Andrée, antaño amante de Albertina y ahora, por un tiempo, de él.

Sólo un lector incompetente se atrevería a hacer observaciones moralizantes en contra de La busca de Proust; la grandeza del libro y su ironía lo defienden de los necios. Pero la sabiduría de Proust es muy cruel; el amor es auténtico entre la abuela, la madre y Marcel, pero entre nadie más en la novela. Incluso la amistad parece tan imposible como el amor; la única creencia verdadera son los celos, que son asombrosamente complejos entre aquellos que abrazan la creencia más verdadera, los audaces exiliados de Sodoma y Gomorra:

> Unos, sin duda los que tuvieron una infancia más tímida, no se preocupan apenas del tipo material de placer que reciben, con tal de que puedan aplicarlo a un rostro masculino. Mientras que otros, seguramente por tener más violentos los sentidos, asignan a su placer material localizaciones imperiosas. Acaso éstos escandalizarían con sus confesiones al término medio de la gente. Quizá viven menos exclusivamente bajo el satélite de Saturno, pues para ellos las mujeres no están tan del todo excluidas como para los primeros, que sin la conversación, la coquetería, los amores de imaginación no reconocerían su existencia. Pero los

segundos buscan a las que les gustan las mujeres, porque éstas pueden procurarles un joven, aumentar el placer que sienten con él; más aún, pueden, de la misma manera, sentir con ellas el mismo placer que con un hombre. De aquí que a los que aman a los primeros sólo les causa celos el placer que éstos podrían sentir con un hombre, pues sólo ese placer les parece una traición, puesto que no participan del amor a las mujeres, y no le han practicado sino como costumbre y para reservarse la posibilidad del matrimonio, imaginándose tan mal el placer de este amor que no pueden soportar que el hombre que ellos aman lo goce; mientras que los segundos inspiran a menudo celos por sus amores con mujeres. Pues en las relaciones que tienen con ellas, representan, para la mujer que ama a la mujer, el papel de otra mujer, tanto que el amigo celoso sufre de sentir al que él ama unido a la que es para él casi un hombre, y al mismo tiempo siente casi que se le escapa, porque para esas mujeres es algo que él no conoce, una especie de mujer. [Traducción de Pedro Salinas].

El tono de este pasaje desafía toda descripción: hay ironía, naturalmente, y un cierto desapego, pero la cualidad distintiva parece ser una especie de asombro. Proust ha tenido críticos distinguidos —Beckett, Brée, Benjamin, Girard, Genette, Bersani, Shattuck (a quien yo prefiero) entre ellos—, pero, más aún que Joyce, Proust derrota a sus críticos. Una novela de 3300 páginas, sinuosa como ninguna otra, es casi unas *Mil y una noches* en sí misma. *Clarissa*, de Samuel Richards, me parece la única novela occidental tan poderosa (¡o tan larga!), pero *Clarissa* se centra sólo en dos personajes: la martirizada Clarissa y su expoliador Lovelace. Marcel y Albertina son los enigmas de *La busca*, pero no es sólo su novela. Tampoco es la del narrador, la del ahora maduro Marcel; extrañamente es la novela de Proust, no la del Narrador ni de Marcel. Conozco las opiniones del Narrador respecto de los celos; no estoy seguro de conocer las de Proust, pues el Narrador no es homosexual ni judío. Cuando la sabiduría habla más poderosamente, en el volumen final de la novela, el Narrador se funde casi imperceptiblemente con Proust el novelista, y el cáustico humor de los celos se deja a un lado. Eso ya vendrá después, pero por ahora todavía no hemos acabado con esa creencia verdadera.

Hay un pasaje extático en *La prisionera* que finge atacar los celos pero que, por contra, los celebra irónicamente:

nuestros celos, hurgando en el pasado para sacar deducciones, no encuentran nada en él; siempre retrospectivos, son como un historiador que se pone a escribir una historia para la cual no hay ningún documento; siempre retrasados, se precipitan como un toro furioso allí donde no se encuentra la persona orgullosa y brillante que los irrita con sus picaduras y cuya magnificencia, cuya astucia, admira la multitud cruel. Los celos se debaten en el vacío. [Traducción de Consuelo Bergés].

Un historiador impotente y un toro engañado: como metáforas de los celos, no son complementarias, aunque el Narrador, recordando las investigaciones de Marcel acerca de la época lesbiana exuberantemente activa de Albertina, se ve impulsado a establecer una analogía entre los celos y el deseo de fama póstuma:

> Cuando pensamos en lo que pasará después de nuestra muerte, ¿no es también nuestro ser vivo el que, por error, proyectamos en ese momento? ¿Y acaso lamentar que una mujer que ya no es nada ignore que hemos averiguado lo que hacía seis años antes es mucho más ridículo que desear que de nosotros mismos, ya muertos, siga el público hablando favorablemente pasado un siglo? Si en lo segundo hay mucho más fundamento real que en lo primero, los pesares de mis celos retrospectivos procedían del mismo error de óptica que en los demás hombres el deseo de la gloria póstuma. [Traducción de Consuelo Bergés].

Los demás hombres son, concretamente, sus precursores: Flaubert, Stendhal, Balzac, Baudelaire, Ruskin, aunque desde luego también se incluye Proust el novelista, con quien se funde el Narrador. El «error óptico» es una enfermedad no innoble, como habría dicho Keats, y el vínculo entre celos y arte literario es evidente. El Narrador ha hecho un comentario entre paréntesis: «Resulta asombrosa la falta de imaginación que muestran los celos, que pasan tanto tiempo haciendo triviales suposiciones que son falsas, por lo que se refiere a descubrir la verdad». Las limitaciones de los celos son otro preámbulo a la aparición de la vocación proustiana. Revolcándose en su vacío, Marcel encontró «Que no hay idea que no lleve en sí misma su posible refutación, ninguna palabra que no implique su opuesto».

Acontece la parálisis; Marcel se siente más feliz cuando afirma que «El hecho de mentir es esencial a la humanidad. Juega

un papel quizá tan importante como la búsqueda del placer, y además está gobernado por esa búsqueda». Tal observación quizá le cuadraría a un moralista, pero no a un novelista. Un interesante contraste tiene lugar cuando el Narrador, en *El tiempo recobrado*, es capaz de ver lo útil que le fue Albertina desde el punto de vista literario: «Los años felices son los perdidos, los años desperdiciados, que uno debe esperar sufriendo antes de poder trabajar». Comprendemos que el Narrador se ha vuelto uno con el novelista cuando Albertina, fallecida mucho tiempo atrás, recibe su justo tributo:

> Desde luego, ciertas cosas que seguramente escribiría las adscribía al rostro, tal como lo vi por primera vez ante el mar. En cierto sentido, tenía razón en esto, pues si no hubiera ido al malecón aquel día, si no la hubiera conocido, no se habrían desarrollado todas esas ideas (a no ser que se desarrollaran con relación a otra). Me equivocaba también, pues ese placer generador que encontramos, retrospectivamente, en un bello rostro de mujer, viene de nuestros sentidos: era muy cierto, en efecto, que esas páginas que yo escribiría, Albertina, sobre todo la Albertina de entonces, no las habría entendido. Pero precisamente por esto (y es una indicación para no vivir en una atmósfera demasiado intelectual), precisamente porque era tan distinta de mí, me fecundó con el dolor e, incluso, al principio, con el simple esfuerzo por imaginar lo que difiere de nosotros. Estas páginas, si ella misma hubiera sido capaz de entenderlas, por eso mismo no las habría inspirado. [Traducción de Consuelo Bergés].

Ésta es la esencia de por qué el Narrador, que había sido Marcel, está ahora capacitado para convertirse en Proust el novelista y no simplemente en otro Swann, reducido a examinar la colección de recuerdos de sus celos. Lo que salva a Proust de ser un esnob y el paranoico celoso que podía haber sido es una inmensa labor, a la vez terapéutica, estética y (¿qué otro nombre podría darle?) mística. Todos los lectores de Proust oyen por fin en *La busca* los ecos que Roger Shattuck compara acertadamente con las concepciones hindúes del yo. *La busca* es el producto de una disciplina que ha descartado lo que en el *Bhavagad-gita* Krishna llama «oscura inercia». Puede que sea otra ironía, no necesariamente proustiana, que el novelista de *En busca del tiempo perdido* sea nuestro multiculturalista más autén-

ticamente moderno, que supera algunas de las distinciones entre los cánones occidental y oriental.

18. EL AGÓN DE JOYCE CON SHAKESPEARE

James Joyce, que no solía carecer de audacia, imaginó a Shakespeare en el papel de Virgilio y a él mismo en el de Dante. Fue una ambición tan desmesurada que ni siquiera Joyce pudo cumplirla. Por consenso general, sólo *En busca del tiempo perdido* de Proust rivaliza con *Ulises* y *Finnegans Wake* en el largo reflujo —si Vico y Joyce tuvieron razón— que nos llevará al borde de una nueva Edad Teocrática. Quizá Joyce y Proust estuvieron cerca de igualar el logro de Dante en *La divina comedia*, aun cuando Kafka, que no se acercó tanto, dé más la impresión de ser el Dante de su época. Pero nadie que haya leído a Shakespeare a fondo, que haya asistido a representaciones de Shakespeare bien dirigidas e interpretadas, considerará a Joyce la culminación de aquello que Shakespeare anticipó. Joyce lo sabía, y existe cierta ansiedad en las obsesivas referencias al poeta que pueblan tanto *Ulises* como *Finnegans Wake*. De no haber existido Shakespeare, Joyce y Freud probablemente nunca habrían experimentado la angustia de la contaminación que sólo Shakespeare parece haber provocado en ellos.

Joyce sobrellevó dicha influencia con mejor humor que Freud, y nunca aceptó la hipótesis de Looney, aunque en *Finnegans Wake* juega con la teoría baconiana. En primer lugar, Joyce nos presenta la hipótesis expresada por Stephen Dedalus en la escena de la biblioteca de *Ulises*, una teoría que ataca no tanto al paternalismo como a la propia paternidad, y que ciertamente no ataca a Shakespeare. En respuesta a qué venerable libro se

llevaría a una isla desierta si sólo pudiera llevarse uno, Joyce le dijo a Frank Budgen: «Dudaría entre Dante y Shakespeare, pero no por mucho tiempo. La obra del inglés es más rica, y se llevaría mi voto». «Más rica» es aquí una expresión acertada; solo, en una isla desierta, uno desearía a más gente, y Shakespeare es más rico en personajes que sus más cercanos competidores, Dante y la Biblia hebrea. Joyce, a pesar del vigor dickensiano de los personajes menores de *Ulises*, sólo posee un Hamlet de segundo orden en Stephen, y un rival de la Comadre de Bath en Molly. Poldy puede retar a Shakespeare, o intentarlo, aunque el acto es imposible de llevar a cabo debido a que la entidad mayor, en todos los agones literarios, siempre se traga a la pequeña. Mientras que Stephen nos dice que él no se cree su propia teoría acerca de Shakespeare y Hamlet, Richard Ellman nos cuenta que, según sus amigos, Joyce se la tomaba muy en serio y nunca se retractó. Éste es el necesario punto de partida a la hora de considerar la lucha canónica de Joyce con Shakespeare, tanto en *Ulises* como en *Finnegans Wake*.

El coraje de Joyce al basar *Ulises* simultáneamente en la *Odisea* y *Hamlet* fue extraordinario, pues, tal como observa Ellman, los dos paradigmas de Odiseo / Ulises y el príncipe de Dinamarca no tienen prácticamente nada en común. Una pista para comprender el plan de Joyce podría ser que el personaje literario que parece más inteligente después de Hamlet (y Falstaff) es el héroe de la *Odisea*, aun cuando Joyce le elogie por ser un personaje muy completo más que por sus recursos mentales. Pero el primer Ulises quiere llegar a casa, mientras que Hamlet no tiene casa, ni en Elsinore ni en ningún sitio. Joyce consigue formar una amalgama con Ulises y Hamlet duplicándolos: Poldy es tanto Ulises como el fantasma del padre de Hamlet, mientras que Stephen es Telémaco y el joven Hamlet, y Poldy y Stephen juntos forman a Shakespeare y a Joyce. Esto suena un poco desconcertante, aunque encaja con el propósito de Joyce, que es

que Shakespeare pase a formar parte de sí mismo. Al igual que Joyce, Shakespeare es laico, reemplaza las Escrituras con textos del hombre de la calle, y Joyce defiende a Shakespeare de Freud al negarse acertadamente a identificar a Hamlet y a Edipo. Mejor crítico de *Hamlet* que Freud, Joyce no encontró en el príncipe de Dinamarca ni rastro de lujuria hacia Gertrude ni instinto asesino hacia el rey Hamlet. Stephen y Bloom (es decir, Poldy) también parecen libres de ambivalencia edípica, y si Joyce la albergó hacia Shakespeare (y así fue en el pasado), procura no manifestarlo abiertamente en *Ulises*.

La teoría que Joyce tiene de *Hamlet* es expuesta por Stephen en la Biblioteca Nacional en *Ulises* (parte 2, 9). *James Joyce y la redacción de «Ulises»* (1934), de Frank Budgen, sigue siendo la mejor guía al libro, porque en él hay mucho del Joyce personal. Allí nos dice Budgen que «Shakespeare el hombre, el señor del lenguaje, el creador de personas, interesaba más [a Joyce] que el autor de obras de teatro». Es ciertamente el Shakespeare de Stephen el que sigue la bien documentada tradición de aparecer en escena en el Globe Theater en el papel del fantasma del padre de Hamlet:

> —Empieza la representación. Avanza un actor en la sombra, vestido con la cota que dejó un elegante de la corte, un hombre bien plantado con voz de bajo. Es el fantasma, el rey, rey y no rey, y el actor es Shakespeare que ha estudiado *Hamlet* todos los años de su vida que no fueron vanidad, para representar el papel del fantasma. Dice sus palabras a Burbage, el joven actor que está delante de él, más allá de la tela encerada, llamándole por su nombre:
>
> *Hamlet, soy el fantasma de tu padre,*
>
> mandándole prestar atención. A un hijo habla, el hijo de su alma, el príncipe, el joven Hamlet, y al hijo de su cuerpo, Hamnet Shakespeare, que ha muerto en Stratford para que su homónimo viva para siempre.
>
> —¿Es posible que ese actor Shakespeare, fantasma por ausencia, y con las ropas del sepultado rey de Dinamarca, fantasma por muerte, diciendo sus propias palabras al nombre de su propio hijo (si hubiera vivido, Hamnet Shakespeare habría sido mellizo del príncipe Hamlet), es posible, quiero saber, o probable, que no sacara ni previera la conclusión lógica de esas premisas: tú eres el hijo desposeído: yo soy el padre asesinado: tu madre es la reina culpable, Ann Shakespeare, de soltera Hathaway? [Traducción de José María Valverde].

Ann Hathaway en el papel de Gertrude, el difunto Hamnet como Hamlet, Shakespeare como el fantasma, sus dos hermanos como un Claudio compuesto: es todo lo suficientemente provocativo como para ser permanentemente irresistible, y dio origen a la mejor novela de Anthony Burgess, *Nada como el sol* (1964), que también es la única novela lograda escrita sobre Shakespeare. Burgess, un cariñoso discípulo de Joyce, ofrece un desarrollo tan joyceano de la teoría de Stephen que hace mucho tiempo mezclé la escena de la biblioteca y las fantasías de Burgess en mi mente, y siempre me sorprende, al releer a Joyce, no encontrar todo lo que erróneamente esperaba encontrar, maravillosamente presente en Burgess. Esto ocurre en parte porque el Stephen de Joyce es muy sutilmente sugerente, y condensa una visión total de la vida y la obra de Shakespeare en un puñado de elocuentes prospectos que ocultan sus más sutiles insinuaciones y perplejidades. Antes, Malachi «Buck» Mulligan, en el que Joyce parodió a Oliver St. John Gogarty, poetamédico y factótum, explica la teoría: «Es la prueba algebraica de que el nieto de Hamlet es el abuelo de Shakespeare y que él mismo es el fantasma de su propio padre». Se trata de una aguda parodia, y también de un evidente ataque, pues el propósito de Stephen es disolver la propia autoridad paterna.

> La paternidad, en sentido de engendrar conscientemente, le es desconocida al hombre. Es un estado místico, una sucesión apostólica, del único engendrador al único engendrado. Sobre ese misterio, y no sobre la Madonna que el astuto intelecto italiano echó a las masas de Europa, está fundada la Iglesia, y fundada irremoviblemente por estar fundada, como el mundo, macrocosmos y microcosmos, sobre el vacío. Sobre la incertidumbre, sobre la improbabilidad. *Amor matris*, genitivo subjetivo y objetivo, quizá sea la única cosa verdadera de la vida. La paternidad quizá sea una ficción legal. ¿Quién es el padre de cualquier hijo para que cualquier hijo tenga que amarle, ni a él ni a cualquier hijo? [Traducción de José María Valverde].

Stephen rápidamente se burla de esta opinión, pero no es fácil burlarse, ni tampoco fácil de comprender, pues sus implicaciones son infinitas. La Iglesia y toda la cristiandad se disuelven, si lo creemos, y Joyce ni retira ni argumenta la cuestión. El

difunto Sir William Empson puso reparos a lo que encantadoramente denominó la calumnia Kenner, pues T. S. Eliot precedió a Hugh Kenner al calificar la imaginación de Joyce de «eminentemente ortodoxa». Empson, naturalmente, tenía razón: cristianizar a Joyce es un procedimiento crítico lamentable. Si existe un Espíritu Santo en *Ulises* es Shakespeare, y si existe alguna paternidad que sea una ficción válida, entonces a Joyce le gustaría verse a sí mismo como el hijo de Shakespeare. Pero ¿dónde está Joyce en *Ulises*? Desde luego se halla representado en el libro, aunque extrañamente dividido entre Stephen y Poldy, Joyce el joven artista y Joyce el hombre curioso y humano que ha rechazado la violencia y el odio. La extrañeza de esa división desafía cualquier solución crítica; en este ocaso del personaje literario que se da en la novela en lengua inglesa, antes de que las personalidades convincentes se disuelvan en la mitología de *Finnegans Wake* y las negaciones de Beckett, se nos ofrece una demostración desesperadamente amable de que la paternidad es una pura ficción, un concepto estético, aunque bastante incierto.

El lector percibe atinadamente que *Ulises*, como novela, tiene más que ver con *Hamlet* que con la *Odisea*, pero ¿cuáles son las relaciones entre el cuarteto que forman Shakespeare, Joyce, Dedalus y Bloom? *Ulises* posee suficiente esplendor verbal como para alimentar una legión de novelas, aunque percibimos que la posición central del libro en el canon va más allá de los estilos de Joyce, magistral en todos ellos. El misticismo estético de Proust no es el estilo de Joyce, y Beckett, heredero tanto de Joyce como de Proust, muestra una especie de rechazo ascético del logro de Proust. Joyce sigue siendo enigmático; su compromiso con Shakespeare me parece uno de los pocos caminos que abre al interior del enigma.

Stephen extiende su excurso shakespeariano hacia la guerra entre herejía y teología eclesiástica: «Sabelio, el Africano, el

más sutil heresiarca de todas las bestias del campo, sostenía que el Padre era Él Mismo Su Propio Hijo. El mastín de Aquino, para quien ninguna palabra ha de ser imposible, le refuta. Bueno: si el padre que no tiene un hijo no es un padre, ¿puede ser hijo el hijo que no tiene padre?».

De ello se sigue, añade Stephen, que el poeta que escribió *Hamlet* «no era meramente el padre de su propio hijo sino que, no siendo ya hijo, era y se sentía el padre de toda su raza, el padre de su propio abuelo, el padre de su nieto por nacer, quien, según el mismo criterio, nunca nació». De ello surge un Shakespeare demiurgo, aunque presumiblemente sólo sea el retrato que el artista tiene de Stephen; y Stephen, obsesionado como está con Shakespeare, aparece en el libro de Poldy, no en el suyo.

Si existe un misterio *en Ulises* reside en Leopold Bloom, que posee su propia y enigmática relación con Shakespeare, ese dios mortal. El Shakespeare de Stephen es una profecía de Poldy. Shakespeare es el padre que es su propio padre. No tiene precursor ni sucesor, que es claramente la visión idealizada de Joyce de él mismo como autor. El padre de Poldy, el lado judío de su linaje, se asesinó a sí mismo, y Poldy no tiene ningún hijo vivo, a menos que uno, en cierto modo, interprete a Stephen como su hijo en espíritu. El único espíritu que hay en *Ulises* es Shakespeare, padre espectral e hijo espectral, y comenzamos a comprender que su espíritu no se ha posado sobre el más o menos dantesco Stephen, sino sobre Bloom, más parecido a Joyce, cuya escena favorita de Shakespeare es la conversación entre Hamlet y los sepultureros del acto 5.

¿Qué podemos encontrar en Poldy que sea shakespeariano? Sospecho que la respuesta debe de tener algo que ver con la completa representación de la personalidad que hace Joyce, que podría considerarse la última representación de Shakespeare o el episodio final de la mimesis shakespeariana de la literatura

en lengua inglesa. Se crea o no que Shakespeare puso un espejo delante de la naturaleza, nos será difícil encontrar un retrato más rico del hombre natural que el que Joyce nos ofrece de Poldy. Podemos considerarlo un juicio excéntrico por parte de Joyce, pero al parecer su arquetipo del hombre natural era Shakespeare, un Shakespeare joyceano, por supuesto.

El Shakespeare de Joyce no fue un dramaturgo; Joyce consideraba, de una manera un tanto rara, que *Cuando nosotros los muertos despertemos,* de Ibsen, era mucho más dramática que *Otelo*. La idea del drama que tenía Joyce no es fácil de comprender, y su Shakespeare no era evidentemente un poeta de la acción, sino un creador de hombres y mujeres. Para descubrir el shakespearianismo de Poldy hemos de prescindir del drama y concentrarnos en la representación del cambio. Cuando pienso en *Ulises* pienso primero en Poldy, aunque rara vez como una figura en un diálogo o una relación. Lo que cuenta del señor Bloom, debido a su riqueza como personaje, es tanto su *ethos* o carácter como su *pathos* o personalidad, e incluso su *logos* o pensamiento, divinamente tópico como tiende a ser. Lo que no es tópico en Poldy es la riqueza de su conciencia, su capacidad para transmutar sus sentimientos y sensaciones en imágenes. Y ahí, creo, llegamos a lo fundamental: Poldy posee una interioridad shakespeariana que se manifiesta con mucha más profundidad que la vida interior de Stephen, Molly o cualquier otro en la novela. Las heroínas de Jane Austen, George Eliot y Henry James son sensibilidades sociales más refinadas que Poldy, pero ni siquiera ellas pueden competir con su interioridad. Nada se pierde en él, aun cuando sus reacciones ante lo que percibe puedan ser vulgares. Joyce le prefiere como a ningún otro en su obra, un punto que Richard Ellman fue el primero en observar.

Joyce admiraba a Flaubert, pero la conciencia de Poldy no se parece a la de Emma Bovary. Es una psique curiosamente an-

ciana para un hombre apenas de mediana edad, y todos los demás personajes del libro parecen mucho más jóvenes que el señor Bloom. Es de presumir que tiene que ver con el enigma de su judaísmo. Desde una perspectiva judía, Poldy es y no es judío. Tanto su madre como la madre de ésta fueron católicas irlandesas; su padre, Virag, fue un judío convertido al protestantismo. El propio Poldy ha sido protestante y católico, pero se identifica con su padre muerto y se considera a sí mismo claramente judío, aunque su mujer y su hija no lo sean. Dublín le considera incómodamente judío, aunque su aislamiento es autoimpuesto. Tiene muchos conocidos, aparentemente conoce a todo el mundo, aunque nos quedaríamos perplejos si nos preguntaran quiénes son sus amigos, porque él está perpetuamente dentro de sí mismo, algo sorprendente en un hombre tan afable.

Puesto que me encantó la actuación de Zero Mostel en *Ulises en Ciudadnoche*, medio bailando ágilmente durante todo el papel en una lectura profundamente errónea del personaje, tengo que luchar contra la imagen de Mostel cada vez que releo el libro. Joyce no es Mel Brooks, aunque a veces dota a Poldy de lo que parece un toque de humor judío. Mostel era encantador, Poldy no lo es; pero Poldy conmueve a Joyce y nos conmueve a nosotros porque, entre tantos irlandeses, sólo él no exhibe lo que Yeats llamaba «un corazón fanático». Hugh Kenner, quien en su primer libro sobre Joyce consideró a Poldy una especie de judío eliotiano (en referencia al antisemita T. S. Eliot, no a la benevolente George Eliot), después de veinte años de estudio dejó de ver al señor Bloom como un ejemplo de depravación moderna, y elocuentemente emitió el juicio más joyceano de que el protagonista de Joyce estaba «capacitado para vivir en Irlanda sin malicia, sin violencia, sin odio». ¿Cuántos de nosotros estamos ahora capacitados para vivir, en Irlanda o en los Estados Unidos, sin malicia, sin violencia, sin odio? ¿Quiénes

de entre nosotros nos sentimos tentados a condescender con Poldy, como si una representación tan convincente de un ser humano completamente afable, que sigue siendo tan interesante para nosotros, pudiera encontrarse en otra parte?

Raro, animoso, sereno e infinitamente amable, aunque masoquista incluso en su curiosidad, Poldy parece la versión que Joyce nos ofrece no de ningún personaje shakespeariano, sino del propio fantasma de Shakespeare, al mismo tiempo todos y ninguno, un Shakespeare quizá un tanto borgiano. No se trata, naturalmente, de Shakespeare el poeta, sino de Shakespeare el ciudadano, vagando por Londres al igual que Poldy vaga por Dublín. Stephen, en un momento particularmente atolondrado de su discurso en la biblioteca, llega al punto de sugerir que Shakespeare era judío, presumiblemente según el modelo de Poldy, aunque eso es algo que Stephen no puede saber excepto como prolepsis mística. El clímax de la teoría de Stephen llega en esta extraordinaria y obsesiva evocación de la vida de Shakespeare como culminación universal:

> —El hombre no le complace, ni tampoco la mujer —dijo Stephen—. Vuelve tras una vida de ausencia a ese punto de la tierra donde nació, donde estuvo siempre, hombre y niño, testigo silencioso, y allí, acabado el viaje de su vida, planta en la tierra su morera. Luego muere. Se acabó el movimiento. Unos enterradores sepultan a Hamlet *père* y a Hamlet *fils*. Rey y príncipe por fin en la muerte, con música de fondo. Y, aunque asesinado y traicionado, es llorado por todos los corazones frágiles, porque, danés o dublinés, la pena de los muertos es el único marido de quien se niegan a divorciarse. Si les gusta el epílogo, mírenlo despacio: próspero Próspero, el hombre bueno recompensado, Lizzie, terroncito de amor del abuelito, y el tito Richie, el hombre malo arrebatado por la justicia poética al sitio adonde van los negros malos. Telón rápido. Encontró en el mundo exterior como real lo que estaba como posible en su mundo interior. Maeterlinck dice: *Si Sócrates se marcha hoy de casa encontrara al sabio sentado en el umbral. Si Judas sale esta noche, es hacía Judas hacia donde le llevarán sus pasos*. Caminamos a través de nosotros mismos, encontrando ladrones, fantasmas, gigantes, viejos, jóvenes, esposas, viudas, cuñados adulterinos, pero siempre encontrándonos a nosotros mismos. El dramaturgo que escribió la edición folio de este mundo, y la escribió mal (nos dio primero la luz y el sol dos días después), el señor de las cosas como son, a quien los más romanos de los católicos llaman *dio boia*, dios verdugo, es indudablemente todo en todo en todos nosotros, mozo de establo y matarife, y sería chulo y cornudo también si no fuera porque en la economía del

cielo, predicha por Hamlet, ya no hay más matrimonios, dado que el hombre glorificado, ángel andrógino, es esposa de sí mismo. [Traducción de José María Valverde].

Stephen, por cuya boca habla sin duda Joyce en estas líneas, simultáneamente clama en contra el dios verdugo del cristianismo y realiza un elogio final del poeta de *Hamlet*. Hay dos dramaturgos, el Dios católico y Shakespeare, ambos dioses; pero el profeta de Shakespeare, Hamlet, predice la idea joyceana de un «hombre glorificado, ángel andrógino, [que] es esposa de sí mismo», una visión encarnada tanto en Shakespeare como en el pobre Poldy. De los dos folios, este mundo y el de Shakespeare, la preferencia joyceana se inclina por el padre fantasma, que regresa tras una vida de ausencia, algo que Joyce no pudo hacer en vida. El resto es silencio, pues el exilio ha acabado y ya no queda astucia. Pocas frases, incluso en *Ulises*, son tan inapelables como «Caminamos a través de nosotros mismos, encontrando ladrones, fantasmas, gigantes, viejos, jóvenes, esposas, viudas, cuñados adulterinos, pero siempre encontrándonos a nosotros mismos». Que podría condensarse (aunque algo se pierda) en forma de salmodia joyceana: «Camino a través de mí mismo encontrándome con el fantasma de Hamlet, pero siempre encontrándome a mí mismo». Tal confesión de influencia y de confianza en las propias fuerzas a la hora de interiorizar a Shakespeare podría considerarse el cumplido más elegante de *Ulises* a su propio esplendor canónico.

Un estudio del canon occidental que se organice según los ciclos de Vico no puede dejar de lado *Finnegans Wake*, que se basa en algunos de los principios estructurales de Vico. Puesto que *Finnegans Wake*, más que *Ulises*, es el único rival auténtico de *En busca del tiempo perdido* que ha producido nuestro siglo, también tiene su lugar en este libro. El movimiento erróneamente denominado «multiculturalismo», que es a la vez antiintelectual y antiliterario, elimina de los planes de estudio casi todas las obras que presentan dificultades imaginativas y cogniti-

vas, lo que significa casi todas las obras canónicas. *Finnegans Wake,* la obra maestra de Joyce, presenta tantas dificultades iniciales que a uno no le queda más remedio que inquietarse por su supervivencia. Sospecho que pasará a hacer compañía a la gran fantasía poética de Spenser, *The Faerie Queene,* y que ambas obras serán leídas, durante los siglos venideros, por sólo un pequeño grupo de entusiastas especialistas. Es triste, pero avanzamos hacia una época en que Faulkner y Conrad tendrán que soportar el mismo sino. Una de mis mejores amigas, seguidora de Adorno y de la Escuela de Frankfurt, defendió la decisión de su universidad de eliminar a Hemingway de un curso obligatorio en favor de un escritor de relatos cortos chicano y bastante incompetente, y se justificó diciéndome que de este modo sus estudiantes estarían mejor preparados para vivir en los Estados Unidos. Los criterios estéticos, me dio a entender, eran para nuestros placeres privados, pero resultaban nocivos en la esfera pública.

Existe una notable diferencia entre un relato de Hemingway —algunos de ellos soberbios— y *Finnegans Wake,* y nuestra nueva moralidad antielitista relegará el libro a lectores cada vez más escasos, lo que constituye una inmensa pérdida estética. Aquí, en unas cuantas páginas, apenas puedo hacerle justicia a *Finnegans Wake,* más allá de observar que si el mérito estético ha de volver a centrar el canon alguna vez, *Finnegans Wake,* al igual que La busca de Proust, estará todo lo cerca que permite nuestro caos de las alturas de Shakespeare y Dante. A partir de ahora me centraré exclusivamente en proseguir el relato del agón de Joyce con Shakespeare, a quien él consideraba en cierto modo el más grande de los escritores (al menos antes de Joyce) pero dramáticamente inferior a Ibsen (un juicio escandaloso del que Joyce nunca se desdijo; pero se le perdona en compensación por su extraordinaria observación: «Algunos creen que

Ibsen fue feminista en *Hedda Gabler*, pero no fue más feminista que yo arzobispo»).

Todos los críticos están de acuerdo en que *Finnegans Wake* comienza donde *Ulises* acaba: Poldy se va a dormir, Molly reflexiona de modo espléndido, y a continuación un Hombre de la Calle sueña el libro de la noche. Este nuevo Hombre de la Calle, Humphrey Chimpden Earwicker, es demasiado inmenso para tener una personalidad, al igual que Albion, el Hombre Primordial de las epopeyas de Blake, es apenas un personaje humano. Esta es siempre mi única tristeza al pasar de *Ulises* a *Finnegans Wake*; éste es un libro más rico, pero pierdo a Poldy a pesar de ganar lo que Joyce llamó una «historia del mundo». Es una historia muy peculiar y poderosa, incluye historia literaria, y toma a toda la literatura como modelo, contrariamente a *Ulises*, que se basa en una curiosa amalgama de *Hamlet* y la *Odisea*. Puesto que Shakespeare y el canon occidental son uno y lo mismo, eso necesariamente devuelve a Joyce a Shakespeare, la fuente principal (junto con la Bilbia) de las veladas alusiones y citas que inundan las páginas del libro. Para este punto me encuentro en deuda con *Los libros y el «Finnegans Wake»* (1960) de James S. Atherton, todavía el más útil de los diversos y excelentes estudios a que ha dado lugar *Finnegans Wake*, y al pionero artículo de Matthew Hodgart «Shakespeare y *Finnegans Wake*» (1953), en *The Cambridge Journal*.

Adaline Glasheen, en su *Tercer censo de «Finnegans Wake»* (1977), observó que Shakespeare, el hombre y su obra, era la matriz del libro de Joyce, es decir, «la masa pétrea en que el metal, los fósiles y las gemas están encerradas o incrustadas». Esto, naturalmente, es sólo una de las perspectivas bajo las cuales se puede abordar este libro, para cuya cabal comprensión se precisan absolutamente todas las perspectivas que se puedan obtener, pero siempre ha guiado mi lectura de *Finnegans Wake*. La diferencia más importante entre el Shakespeare de *Ulises*, es-

píritu santo, tal como yo lo he considerado, y el de *Finnegans Wake* es que Joyce, por primera vez, está dispuesto a expresar envidia hacia su precursor y rival. No desea tanto el talento y el alcance de Shakespeare —Joyce creía que en eso era igual a Shakespeare—, sino que está con razón celoso del público de Shakespeare. Esos celos hacen de *Finnegans Wake* una tragicomedia, y no la comedia que pretendió Joyce. La acogida del libro desanimó al agonizante Joyce, aunque ¿cómo podía haber sido de otro modo? Ninguna obra literaria desde las Profecías de Blake presenta tantos obstáculos iniciales para el lector, por entusiasta, generoso e informado que éste sea. Sólo unas páginas después del inicio de la magnífica sección «Anna Livia Plurabelle», Joyce entona un canto fúnebre: «*¡Por tierra y lo nuboso pero cuánto deseo una flamante ribera, bien húmeda, y también un relleno para mis mejillas!*».

Bankside [ribera] es un juego de palabras con «backside» [trasero], y *bedamp* [húmedo] con «bedammed» [contenido por una presa], y puesto que quien habla es el río Liffey y también la esposa de Earwicker, el comentario de Atherton parece bastante apropiado: «Lo que Joyce está diciendo es que desea que el Liffey tuviera un South Bank donde la literatura fuera apreciada como lo fue en el Támesis de Shakespeare». Shakespeare tenía el Globe Theatre y su público; Joyce tiene sólo una camarilla.

Al adentrarse en las páginas de *Finnegans Wake,* incluso el lector generoso debe preguntarse si Joyce era consciente de lo alto que había elevado el «incentivo añadido» freudiano a la hora de emprender su obra más importante. De modo provisional, pero tras haber rumiado el asunto durante años, creo que el reto que Shakespeare suponía para Joyce fue lo que le incitó en parte a la desesperada audacia de *Finnegans Wake. Ulises* intenta asimilar a Shakespeare en su propio terreno: *Hamlet*. Dublín es un gran contexto, pero no lo suficientemente grande para engullir a Shakespeare, como indica claramente el clímax

de la sección «Circe», ubicada en el infierno de Ciudadnoche. Justo después de que Poldy sufra la miseria de ser un mirón en una cerradura, observando a Blazes Boylan arando a Molly, el ebrio Lynch, compinche de Stephen, señala un espejo y exclama: «El espejo presentando a la naturaleza». Entonces se nos ofrece una confrontación entre Shakespeare y los dos componentes de Joyce, Stephen y Bloom:

> *(Stephen y Bloom observan en el espejo. Aparece en él la cara de William Shakespeare, sin barba, rígido en parálisis facial, coronado por el reflejo del perchero con cuernos de ciervo que hay en el vestíbulo).*
>
> SHAKESPEARE (*en ventrilocuismo con dignidad*): En la risa ruidosa échase de ver la mente vacía. (*a Bloom*) Creíaste tú cual si invisible fueras. Observa. (*canta con risotada de capón negro*) ¡Yagogo! ¡Cómo estrangurriló mi Olbello a su Desdeñomomia! ¡Yagogo!
>
> BLOOM (*sonríe en amarillo a las putas*): ¿Cuándo voy a oír el chiste?
>
> [Traducción de José María Valverde].

El cornudo Shakespeare (según la teoría de Stephen) observa al cornudo Poldy y al ebrio Stephen después de que Lynch cite la advertencia de Hamlet a los actores, recordándoles que su propósito «era y es, como si dijéramos, poner un espejo ante la naturaleza». Sin barba y rígido por una parálisis facial, Shakespeare es coronado con unas astas de cornudo, aunque todavía tiene su dignidad mientras cita equivocadamente el poema de Oliver Goldsmith *La aldea abandonada* (1770): «En la risa ruidosa échase de ver la mente vacía», donde la «mente vacía» tiene el significado positivo de «ociosa» o «descansada». Aquí Shakespeare no sólo reprueba la mente vacía de Lynch, sino también el vacío de Boylan y de las putas mientras se burlan del pobre Poldy. Pero, para Poldy, Shakespeare dirige la advertencia no para convertirse en un segundo Otelo, espoleado por Yago-Boylan a asesinar a Molly como mi «Olbello» o «padre» asesinó a mi «Desdeñomomia[13]».

Puesto que Stephen nació en jueves, tenemos dos amalgamas (al menos): Stephen y Bloom se funden, mientras que Shakespeare es de nuevo el fantasma del padre de Hamlet advirtiendo

a la fusión joyceana que no añada otra fusión de Hamlet y Otelo, convirtiendo así a Molly Bloom en una amalgama de la difunta madre de Stephen, Gertrud, y Desdémona. Se trata más bien de una broma a costa del desdichado Poldy, pero aun con todo no aclara el punto principal: ¿por qué está Shakespeare transformado de modo que no sólo es un capón, sino que no lleva barba y tiene la cara rígida? Ellman observó que «Joyce nos advierte que está trabajando con casi identidades, no con entidades perfectas», pero yo reitero mi opinión anterior de que Joyce finalmente admite que el suyo es un caso de angustia de la influencia. Shakespeare el precursor se burla de su seguidor, Stephen-Bloom-Joyce, diciendo en realidad: «Mírate al espejo, intenta verte a ti mismo como yo, pero contempla lo que eres: sólo una versión imberbe, que carece de mi potencia de antaño, y rígido en tu parálisis facial, sin mi facilidad para cambiar de expresión». En *Finnegans Wake*, Joyce, evocando esto como la despedida que Shakespeare le da en *Ulises*, decide que en el último *round* de su lucha con Shakespeare se esmerará más.

El final de *Finnegans Wake*, el monólogo de la agonizante Anna Livia —madre, esposa y río—, es a menudo, y con justicia, considerado por los críticos el pasaje más hermoso de todo Joyce. Joyce escribió esa parte final a los cincuenta y ocho años, evidentemente en noviembre de 1938. Poco más de dos años después estaba muerto, justo antes de cumplir sesenta. Patrick Parrinder observa atinadamente que «La muerte, que ha sido encarada con curiosidad, angustia, burla y farsa en las anteriores obras de Joyce, es aquí objeto de una dolorosa excitación, de un terrible éxtasis». Si sustituyo «de Joyce» por «de Shakespeare» en esa elocuente frase, el «aquí» sería la muerte de Lear al final de *El rey Lear*. El río de Joyce que al final retorna al mar sería una versión de la Cordelia muerta en brazos de su padre desquiciado, él también muy cerca de la muerte.

¿Puede uno vivir toda la historia de la literatura en el sueño de una noche? Finnegans Wake dice que sí, y afirma que toda la historia humana puede pasar a través de un sueño largo y discontinuo. Anthony Burgess, devoto discípulo de Joyce —en contraste con Samuel Beckett, que se liberó del maestro—, dice que «es la cosa más natural del mundo ver al Dr. Johnson y a Falstaff, así como a la vecina, esperando en la estación de Charing Cross». Recuerdo un sueño bloomiano mío en el que llegaba tarde a la estación de New Haven, donde tenía que encontrarme con el señor Zero Mostel, mi doble, y al despertar comprendía que era mi angustioso sueño habitual de llegar tarde a la clase sobre *Ulises*. Esperando en la estación estaban todos aquellos a quienes yo no había querido volver a ver nunca más, tanto en la vida como en la literatura.

Ese sueño no era divertido; *Finnegans Wake* lo es, y a veces mucho, tanto como Rabelais o Blake en su Cuaderno de notas. El Shakespeare al que recurre no es, sin embargo, el dramaturgo cómico, sino el trágico de *Macbeth, Hamlet, Julio Cesar, El rey Lear, Otelo,* o el creador de sus últimas fantasías, y la excepción es la mayor de sus creaciones cómicas, Sir John Falstaff. Que Joyce combinara a Shakespeare y la historia es algo totalmente natural, pero o bien *Finnegans Wake* es un libro más oscuro de lo que él pretendía, o bien Shakespeare se le coló allí donde pudo. Earwicker o el Hombre de la Calle es también Dios, Shakespeare, Leopold Bloom, el maduro James Joyce, el rey Lear (también rey Leary), así como Ulises, César, Lewis Carroll, el fantasma del padre de Hamlet, Falstaff, el sol, el mar, y la montaña, entre otros.

En el *Tercer censo* de Glasheen aparece una maravillosa lista con el joyceano título de «Quién es quién cuando todo el mundo es otra persona». Joyce intentó la reconciliación y la inclusión, como sólo Proust entre los escritores de nuestro siglo podría haberlo intentado, aunque no a una escala tan cosmológi-

ca. Pero el Shakespeare trágico no es un reconciliador, y *Macbeth* en concreto es una obra muy sombría para haber penetrado en el interior de *Finnegans Wake*. Si Joyce era Lear en su forma céltica de Anciano del Mar, entonces Cordelia era su hija Lucía, trágicamente loca, y su voluntad para la comedia a veces vacilaba. Él se recuerda como artista adolescente, Shem el Escritor, al mismo tiempo Hamlet y Stephen Dedalus (Macbeth también se cuela ahí) y se oye lo que Harry Levin llamó con muy buen juicio «la protesta del gran escritor que ha llegado demasiado tarde»:

> Criado, alimentado, patrocinado y engordado desde la santa infancia en esta doble isla de Pascua, que bien que la hacen las prédicas del hilarante cielo tronando en derredor y ahora, claro está, cual negro entre blancos de este jodido siglo, te has convertido en el doble de la mente gemela de los dioses contrarios, oculto y descubierto, estúpido condenado, ácrata, ególatra, herético, has alimentado a tu desnudo reino en el vacío de la más dudosa de tus almas. ¿Te crees con derecho a *souper* cual esópico perro, Soshedomonita; a no servir ni aceptar servidumbre; a no rezar ni dejar que te recen? Y, dime a ver, ten la bondad, ¿voy a tener que armarme de valor para rezar por la pérdida de mi autoestima, al objeto de prepararrne para la horrible necesidad de escandalizar desechando esperanzas y temores mientras nadamos todos juntos en la charca de Sodoma?
>
> Carroñero, profanador de tumbas, siempre buscando dónde anida el mal en una buena palabra, tú, que dormías en nuestra vigilia y te apresuraste a nuestro festín; tú, con tu dislocada razón habías astutamente previsto ser profeta *in absentia*, dando palos de ciego sobre tus propias ampollas, quemaduras, y escaldamientos; en tus purulentas llagas y pústulas, bajo los auspicios de esa predadora nube, tu sombra, con las albricias de tus burros parlamentarios, muriendo a cada desastre, dinamitando colegas, reduciendo archivos a cenizas, arrasando a fuego las costumbres, y gastando toda la pólvora en tu parte más salva sin deslastrarte nunca lo bastante para somar tu embotada cabeza (¡oh, diablos, aquí viene nuestro funeral! ¡Qué lata, nos quedaremos sin sitio!) que, cuantas más cebollas pelas, más cebollino eres; cuantas más patatas, más patata; cuanta más carne, menos carnes. Y, por más vueltas que le des, menos tomates tienes que tu nuevo estofado irlandés. [Traducción de Víctor Pozanco].

Este fragmento parece tomarse a broma la situación social reinante en los años de juventud de Joyce, aunque no parece que eso sea lo esencial. Vemos una profunda amargura respecto a Irlanda, la Iglesia, todo el contexto de Joyce, y una tremenda dedicación a su propia autonomía como escritor. Sospecho que

al igual que Beckett iba a pasarse al francés a la hora de escribir para superar la influencia de Joyce en su obra primeriza, de igual modo Joyce rompió con el inglés de Shakespeare en *Finnegans Wake*. La ruptura fue dialéctica, en parte inspirada por los shakespearianos juegos de palabras; el festín linguístico de *Trabajos de amor perdidos* ya es joyceano. En los pasajes citados anteriormente, más allá de la parodia de la Brigada Ligera de Tennyson dirigida contra la Iglesia y el eco de Stephen en el *Retrato del artista adolescente* respondiendo «Yo no serviré», aparece la más feroz de las parodias de San Pablo a los Corintios («Oh, muerte, ¿dónde está tu aguijón? Oh, tumba, ¿dónde esta tu victoria?») en el paréntesis de demora que Levin señalaba: «(¡Oh, diablos, aquí viene nuestro funeral! ¡Qué lata, nos quedaremos sin sitio!»). El que *Finnegans Wake* se haya quedado sin sitio todavía no está claro, pero la muerte del estudio de la literatura *como literatura* probablemente condena la gran obra de Joyce. En *Finnegans Wake*, Shakespeare es el principal ejemplo de escritor que tiene su sitio en la historia de la literatura, y que además ha ayudado a que otros se hagan sitio. Shem, se nos dice, era

> ignorante de otras greñas, de otros Menealelabarba[14], ni preexactamente contrario a su antítisis polar o procisamente el parecido cuando salta (¡arriba!) como lo que él imaginaba o suponía los mismos igual que él era el mismo y daba la bienvenida a largarse, zambullidas y gamberrismo, aunque él era engañado tonto más que tonto como un conejito con todos los leoncios de las teterías de Londres ivanhoseados contra él, un lapsis linquo a corto tempo, malo palo falo salo calo dalo barba vanidosa, las refrescantes consecuencias de la casualidad premolestando crucigramas en posposición, cogote, acogotar, elmasacogotado y todasesasmandangas, si las resmas se atenían a la razón y su versoperdurable perduraba él limpiaría el callejón del angloespectroparlante, multifónicamente hablando, y lo arrancaría de la cara del culogaélico.

Existe una controlada agresividad hacia Shakespeare y un profundo deseo de jugar a reemplazar el inglés con el dialecto de *Finnegans Wake*, el lenguaje del forajido, como Joyce lo habría expresado, que niega los novelistas ingleses del siglo XIX (*scoot* [largarse], *duckings* [zambullidas] y *thuggery* [gamberris-

mo]: Scott, Dickens, Thackeray) y es al mismo tiempo antítesis de Shakespeare y Shakespeare en un recurso viconiano. El eco de Swinburne o Villon («Villon el nombre de nuestro hermano triste malo alegre loco») es adecuado para la presentación tan poco convincente de su afable yo poldiano como forajido literario, Rimbaud o Villon. Surgen aquí, y a lo largo de todo *Finnegans Wake, lapsus linguae* con una obsesión shakespeariana, como si Joyce pudiera ser confundido con el loco del lenguaje de *Trabajos de amor perdidos* de Shakespeare. Al igual que ocurre con gran parte de *Finnegans Wake,* la frescura del efecto compensa con mucho la oscuridad, aun cuando Joyce no siempre sube al paraíso por la escalera de la sorpresa.

Si no eres capaz de exorcizar a Shakespeare (¿y quién puede?) y no eres capaz de asimilarle (la lección de la epifanía del espejo en Ciudadnoche), entonces debes transformarle en ti mismo, o enfrentarte a la desastrosa búsqueda de transmutarte en él, lo que Hodgart, Glasheen y Atherton han considerado un esfuerzo joyceano deliciosamente tenaz a la hora de convertir a Shakespeare en el creador de *Finnegans Wake*. Como estudioso obsesionado con la influencia literaria, celebro este esfuerzo como la metamorfosis más lograda de Shakespeare en historia literaria. El único posible rival es Beckett, quien en *Fin de partida* se apropia de *Hamlet* con audacia y habilidad. Pero Beckett, un precoz y devoto estudioso de *Finnegans Wake,* estaba en deuda con su antiguo amigo y maestro, a quien seguía tomando como ejemplo.

Todavía existe una suerte de cordial desesperación, evidenciada por la fenomenal escala en la que el «Gran Shakespeare» es utilizado en *Finnegans Wake,* y no estoy seguro de qué le ocurriría al libro si se suprimiera toda referencia a Shakespeare. Hodgart encuentra alusiones significativas en una página sí y en otra no. En total hay unas trescientas, muchas lo suficientemente significativas como para trascender lo que normalmente

denominamos «alusiones». Earwicker —Dios, padre y pecador— es el fantasma en *Hamlet,* pero también el pérfido Claudio y Polonio. Además, Earwicker contiene al mártir rey Duncan de *Macbeth,* Julio César, Lear, el odioso Ricardo III y dos sublimidades: Bottom y Falstaff. Shem o Stephen Dedalus es más que nunca el príncipe Hamlet, pero también Macbeth, Casio y Edmundo, al igual que Joyce, con astucia interpretativa, convierte a Hamlet, en la práctica, en otro cruel héroe-villano. Shaun, el hermano de Shem, es a la vez el propio hermano de Joyce, el sufrido y leal Stanislaus, y el recalcitrante combinado shakespeariano de Laertes, Macduff, Bruto y Eduardo.

Estas identificaciones shakespearianas sirven para algo más que para apuntalar la trama de Joyce (si se la puede llamar así); son personajes interpretados por Earswick y su familia, incluyendo a Anna Livia en el papel de Gertrud, y a Isabella (la hija por la que Earwicker siente un deseo incestuoso y culpable) en el de Ofelia. Hodgart nos ofrece una útil descripción de la manera en que interpretan sus personajes:

> Cada personaje se nos aparece con un aspecto particular al reencarnarse en uno de los «tipos», hablando con su voz como un «controlador» que toma posesión del médium durante una sesión de espiritismo... Cuando un «tipo» se ha convertido en el principal canal de la narrativa, las alusiones a él se hacen más abundantes... De aquí que las citas shakespearianas no se esperen aisladas, sino en batallones, extendiéndose en párrafos de diversa longitud, y cada grupo anuncia la presencia del personaje correspondiente en la obra.

Los batallones más numerosos avanzan desde *Hamlet, Macbeth* y *Julio César,* en orden decreciente. Por el momento, *Hamlet* no es ninguna sorpresa, pero cuestión más espinosa es por qué aparece *Macbeth,* por no hablar de *Julio César*. Se trata de obras donde se asesina al rey, mientras que Lear muere en una agonía gradual, estirado en el potro a lo largo de cinco actos cada vez más apocalípticos, quizá la razón por la que Joyce le reserva para el final, para ayudar a cerrar *Finnegans Wake*. El rey asesinado es, naturalmente, Earwicker, es decir, Joyce / Shakes-

peare, y a pesar del complejo de Hamlet de Shem, nunca está claro quién comete el asesinato.

Sugiero que ésta es la razón por la que *Macbeth* es tan importante en *Finnegans Wake*. Joyce, un soberbio lector de Shakespeare, y autor de poderosas lecturas erróneas, sugiere a través de sus alusiones a *Macbeth* que la imaginación joyceana, shakespeariana y earwickiana son el asesino, al igual que la extraordinaria y proléptica fuerza de la imaginación de Macbeth posee una cualidad asesina propia, que se impone al resto de la obra. La primera alusión shakespeariana en *Finnegans Wake* es a *Macbeth*, igual que la última es a *El rey Lear*. Hodgart observa que las citas de *Macbeth* aparecen siempre que Earwicker soporta una fuerte tensión emocional y cuando su pulsión autodestructiva surge de modo más visible, como en la zozobra del héroe al final del libro 1:

> Humph está en su dux. Las palabras le pesan no más a él que gotas de lluvia a Rethfernél. Lo que a todos nos gusta. Lluvia. Cuando dormimos. Gotas. Pero esperad a que durmamos. Glotas de gluvia.

«Duncan está en su tumba; / tras una vida febril duerme tranquilo». Rathfernham es un barrio de Dublín, *doge* (dux) es un juego de palabras con *doze* (echar una cabezada), y *sdoppiare*[15] significa en italiano algo así como «desconectar» o «abrirse al exterior». La subsiguiente batalla entre Macduff el vengador y Macbeth el asesino tiene lugar unas veinticinco páginas más adelante, y las tres brujas o Hermanas Rarillas, así como los tres asesinos de Banquo, aparecen varias veces cada uno. Hodgart demuestra que en *Finnegans Wake* se reproduce casi completo el soliloquio de Macbeth en el acto 5, escena 5, el famoso «Mañana y mañana y mañana», al igual que el de «Ser o no ser» de Hamlet, pero cada uno se desperdiga y se extiende a lo largo del texto de *Finnegans Wake*, un acto de dispersión que es, al mismo tiempo, útil a los propósitos de Joyce y una especie

de venganza contra la preminencia de Shakespeare. Pero la venganza se vuelve en contra de Joyce:

> Y ya es tiempo de ser ahora, ahora, ahora.
>   Pues un ardiente molde va a bailar inane.
> Los encantos han humedecido los labios y por tanto
> los calderos ya no deben saltar más. La falta de aliento
> no debe saltar más.

Lewis Carroll, Jonathan Swift y Richard Wagner aparecen a lo largo de *Finnegans Wake* (aunque no de manera tan exhaustiva como Shakespeare), pero nunca devuelven el golpe ni escapan de Joyce como lo hace Shakespeare. Podría decirse que Shakespeare, en *Finnegans Wake,* tiene la misma relación con Joyce que Hamlet, Yago y Falstaff con Shakespeare: la creación se libera del creador. Shakespeare no es creación de nadie, o de todo el mundo; y Joyce, aunque lucha valientemente, a mi juicio pierde el combate. Pero aunque pierda, alcanza lo sublime en el agonizante regreso a la infancia de Anna Livia al final de *Finnegans Wake*:

> Lo que en ellos detesto es todo lo que detesto. Sola en mi soledad. Por todas sus fallas. Parto. ¡Oh, amargo final! Me escabulliré antes de que despierten. Nunca lo verán. Ni lo sabrán. Ni me añorarán. Y qué viejo, viejísimo, triste y viejo y triste y agotador volver a ti, padre frío, mi loco y frío padre, mi padre intimidador, frío y loco, hasta avistar su mero tamaño, sus leguas y leguas de padre, lamentando, mareándome en su mar hasta la sal, precipitándome, sólo yo, en tus brazos. ¡Los veo alzarse! ¡Líbrame de estas terribles garras! Dos más. Uno o dos momentos más. Tal cual. Avelaval. Mis hojas derivan de mí. Todas. Pero una se me aferra. La llevaré conmigo. Como recordatorio. Lff! Qué suave esta mañana nuestra con su llovizna. Sí. Anda, papi, llévame como hacías cuando me llevabas a la feria de los juguetes. Si ahora lo viese venciéndose hacia mí bajo sus blancas alas desplegadas como si procediese del Arkángel creo que caería muerta a sus pies, humptyhumildemente, sólo por lavárselos. Sí. Ahí está. En el principio. Pasamos a través de la hierba acallándonos hacia el monte. ¡Chitón! Una gaviota. Varias. Llamadas lejanas. Allegándosenos desde la lejanía. He aquí el término. Como entonces nos. ¡Finn, again! Toma. Suave señor suyo, conduélete y rememórame. Hasta que te consumas. Labioenclave del beso que abre la puerta del cielo. Un camino solo al fin amado alumbra a lo largo del [Traducción de Víctor Pozanco].

El dios del mar céltico Manannán Mac Lir, que hace una singular aparición en la fantasmagoría de Ciudadnoche del *Ulises*,

es también *El rey Lir* o Lear, «padre frío, mi loco y frío padre, mi padre intimidador, frío y loco», a quien Anna Livia-Cordelia regresa en el momento de morir, al igual que el Liffey desemboca en el mar. Puesto que Lear, en *Finnegans Wake*, representa a los otros tres padres —Earwicker, Joyce, Shakespeare—, y también el mar, este hermoso pasaje de agonía podría haber sido la insinuación por parte de Joyce de que proyectaba realizar otra gran obra, una epopeya sobre el mar. Keats escribió su espléndido soneto «Sobre el mar» cuando releyó *El rey Lear* y llegó a «¡Escuchad! ¿Oís el mar?» (4.6.4). Podemos lamentar que Joyce no viviera lo suficiente para escribir su *Sobre el mar*, donde sin duda su interminable agón con Shakespeare habría tomado otro sesgo, tan canónico como los que lo habían precedido.

19. «ORLANDO», DE VIRGINIA WOOLF: EL FEMINISMO COMO AMOR A LA LECTURA

Saint-Beuve, para mí el más interesante de los críticos franceses, nos enseñó a hacernos una pregunta crucial acerca de cualquier escritor al que leemos a fondo: ¿Qué piensa el autor de nosotros? Virginia Woolf escribió cinco novelas extraordinarias —*Mrs. Dalloway* (1925), *Alfaro* (1927), *Orlando* (1928), *Las olas* (1931) y *Entre actos* (1941)— que es muy probable que se vuelvan canónicas. En estos tiempos es más conocida y leída como supuesta fundadora de la «crítica literaria feminista», en concreto por sus polémicos libros *Una habitación propia* (1929) y *Tres guineas* (1938). Puesto que todavía no me siento cualificado para juzgar la crítica feminista, me centraré sólo en un elemento de la escritura feminista de Woolf: su extraordinario amor por la lectura y su defensa de ella.

La propia crítica literaria de Woolf me parece de muy diverso valor, especialmente en el juicio de sus contemporáneos. Considerar el *Ulises* de Joyce un «desastre» o que a las novelas de Lawrence les falta «esa fuerza decisiva que hace que las cosas sean completas en sí mismas» no es lo que esperamos de una crítica tan erudita y perspicaz como Woolf. Y aun con todo podríamos considerarla la persona de letras más completa de la Inglaterra de nuestro siglo. Sus ensayos y novelas renuevan, más allá de toda polémica, las tradiciones centrales de la literatura inglesa. El prefacio a *Orlando* comienza expresando su deuda a Defoe, Sir Thomas Browne, Sterne, Sir Walter Scott,

Lord Macaulay, Emily Brontë, De Quincey y Walter Pater, «por nombrar a los primeros que me vienen a la mente». Pater, el auténtico precursor, o «padre ausente», tal como le llama Perry Meisel, podría haber encabezado la lista, puesto que Orlando es la narración más pateriana de nuestro siglo. Al igual que Oscar Wilde y el joven James Joyce, la manera en que Woolf confronta y representa la experiencia ya es pateriana. Pero también encontramos otras influencias, y quizá la más crucial después de la de Pater sea la de Sterne. Sólo Pater parece haberle provocado a Woolf alguna angustia; rara vez le menciona, y atribuye el modelo para sus «momentos del ser» no a los «momentos privilegiados» de Pater o epifanías secularizadas, sino, de una manera bastante rara, a Thomas Hardy, o a Joseph Conrad en su vena más pateriana. Perry Meisel ha trazado la manera intrincada en que las metáforas cruciales de Pater informan tanto la narrativa de Woolf como sus ensayos. Es una amable ironía que muchos de sus supuestos seguidores tiendan a repudiar los criterios estéticos al juzgar la obra literaria, mientras que la propia Woolf fundamentaba su política feminista sobre el esteticismo pateriano.

Puede que en nuestro siglo haya otros escritores importantes que amaran la lectura tanto como Woolf, pero nadie desde Hazlitt y Emerson ha expresado esa pasión de manera tan memorable y provechosa como ella. Si exigió una habitación propia fue precisamente para leer y escribir. Todavía guardo como un tesoro la antigua edición de Penguin de *Una habitación propia* que compré por nueve peniques en 1947, y sigo meditando sobre el pasaje que tengo señalado, donde aúna a Jane Austen y a Shakespeare como una especie de precursor compuesto y anhelado:

> y, me pregunté, ¿habría sido *Orgullo y prejuicio* una novela mejor si Jane Austen no hubiera considerado necesario ocultar el manuscrito a las visitas? Leí una página o dos para comprobarlo; pero no encontré señal alguna de que sus circunstancias hubieran perjudicado su obra en lo más mínimo. Quizá sea eso el

> principal milagro. He aquí a una mujer que allá por el año 1800 escribe sin odio, sin amargura, sin miedo, sin protestar, sin rezar. Así era como escribía Shakespeare, pensé, echándole un vistazo a *Antonio y Cleopatra*; y cuando la gente compara a Shakespeare y a Jane Austen, quizá quieran dar a entender que las inteligencias de ambos habían superado todos los impedimentos; y por esa razón no conocemos a Jane Austen ni conocemos a Shakespeare, y por esa razón Jane Austen permea cada palabra que escribió, al igual que Shakespeare. Si Jane Austen sufrió, del modo que fuera, a causa de sus circunstancias, fue por la estrechez de la vida que se le impuso. Para una mujer era imposible pasear sola. Nunca viajaba; nunca recorrió Londres en ómnibus ni almorzó sola en un restaurante. Pero quizá estaba en la naturaleza de Jane Austen no desear lo que no tenía. Su talento y sus circunstancias se acoplaron perfectamente. Pero dudo que lo mismo pudiera decirse de Charlotte Brontë, dije…

¿Era Woolf, a este respecto, más como Austen o como Charlotte Brontë? Si leemos *Tres guineas,* con su furia profética contra el patriarca, no es probable que consideremos que la inteligencia de Woolf había superado todos los impedimentos; aunque cuando leemos *Las olas* o *Entre actos* podemos concluir que su talento y sus circunstancias se acoplaron perfectamente. ¿Existen dos Woolfs: una, la precursora de nuestras actuales ménades críticas, y la otra la distinguida novelista que ninguna mujer ha igualado desde entonces? Creo que no, aunque hay algunas fisuras profundas en *Una habitación propia*. Al igual que Pater y Nietzsche, la mejor manera de describir a Woolf es decir que se trata de una esteta apocalíptica, para quien la existencia humana y el mundo quedan sólo justificados como fenómeno estético. Como ningún otro escritor, ya sea Emerson, Nietzsche o Pater, Virginia Woolf se niega a atribuir su idea del yo a los condicionantes históricos, aun cuando la historia sea la interminable explotación de las mujeres por parte de los hombres. Sus yoes, para ella, eran tanto su propia creación como lo son *Orlando* y *Mrs. Dalloway,* y cualquier atento estudioso de su crítica literaria sabe que ella no consideraba las novelas, los poemas o las obras de teatro de Shakespeare mistificaciones burguesas o un «capital cultural». Sin tener más fe religiosa que Pater o Freud, Woolf lleva su esteticismo hasta sus últimos límites, a la negatividad de un nihilismo pragmático y suicida.

Pero a ella le interesaba más la poesía del viaje que su final, y considera que lo mejor de su vida fueron sus lecturas, su escritura, y las conversaciones con sus amigos, que no son precisamente los intereses de un fanático.

¿Volverá a haber novelistas tan originales y soberbias como Austen, George Eliot y Woolf, o una poeta tan extraordinaria e inteligente como Dickinson? Medio siglo después de la muerte de Woolf, no tiene rival entre las novelistas y críticas, aunque éstas disfrutan de la liberación que ella profetizó. Tal como observó Woolf, si hubo alguna vez una hermana de Shakespeare, ésa fue Austen, que escribió hace dos siglos. No existen condiciones ni contextos sociales que estimulen la producción de gran literatura, aunque nos llevará bastante tiempo comprender esta incómoda verdad. En la actualidad no nos vemos inundados de instantáneas obras maestras, tal como se verá incluso en un par de años. Ninguna novelistas norteamericana viva, de cualquier raza o ideología, puede compararse en eminencia estética con Edith Wharton o Willa Cather, ni tenemos ninguna poeta a la altura de Marianne Moore o Elizabeth Bishop. Las artes, simplemente, no son progresistas, como observó Hazlitt en un maravilloso fragmento de 1814, donde observa que «El principio del sufragio universal… no es en absoluto aplicable a cuestiones de gusto», Woolf es hermana de Hazlitt en sensibilidad, y su inmensa cultura literaria tiene muy poco que ver con la cruzada actual emprendida en su nombre.

Es difícil, en esta época, escribir acerca de Virginia Woolf de una manera ponderada y comedida. Podemos considerar el *Ulises* de Joyce o *Mujeres enamoradas* de Lawrence obras superiores a *Entre actos* y *Alfaro*, aunque muchas partidarias actuales de Woolf discutirían esta opinión. Woolf es una novelista lírica: *Las olas* es más un poema en prosa que una novela, y *Orlando* es mejor en los momentos en que se abandona la narración. Aunque no era ni marxista ni feminista, según el documentado tes-

timonio de su sobrino y biógrafo, Quentin Bell, Woolf es sin embargo una epicúrea materialista, al igual que su precursor Walter Pater. Para ella, la realidad parpadea y vacila a cada nueva percepción y sensación, y las ideas son sombras que orillan sus momentos privilegiados.

Su feminismo, si podemos llamarlo así, es poderoso y permanente porque no es tanto una idea o compuesto de ideas como una formidable colección de percepciones y sensaciones. Discutir con ellas es sufrir una derrota: lo que ella percibe y experimenta mediante su sensibilidad se organiza de una manera exquisitamente irrefutable. Superado por su elocuencia y su dominio de la metáfora, soy incapaz —mientras leo el libro— de rebatir *Tres guineas*, aun cuando a veces me haga torcer el gesto. Quizá sólo Freud, en nuestro siglo, rivaliza con Woolf como gran estilista de prosa tendenciosa. *Una habitación propia* intenta convencer al lector, al igual que *El malestar en la cultura*, pero por muy conscientes que seamos de ello, eso no nos impedirá dejarnos convencer cada vez que nos enfrentemos a la magnificencia polémica de Freud o Woolf Se trata de dos modelos de esplendor persuasivo muy distinto: Freud anticipa tus objeciones y al menos parece responderlas, mientras que Woolf insinúa sin ambages que si estás en desacuerdo con ella es porque eres una persona poco perceptiva.

A cada nueva relectura de *Una habitación propia*, o incluso de *Tres guineas*, me deja perplejo el que alguien pueda tomarse esos opúsculos como ejemplos de «teoría política», el género invocado por las feministas literarias para quienes las polémicas de Woolf han adquirido la condición de sagradas escrituras. Quizá Woolf se habría sentido gratificada, aunque parece improbable. Sólo mediante una convincente redefinición de la política, que la redujera a «política académica», podrían clasificarse así estas obras; y Woolf no era una académica, ni lo sería ahora. Woolf no es una teórica política radical, del mismo modo que Kafka

no es un teólogo herético. Son escritores, y no tienen otro compromiso. Los placeres que ofrecen son placeres difíciles que no pueden reducirse a juicios categóricos. Me conmueven, incluso me atemorizan, los aforismos de Kafka acerca de «lo indestructible», aunque es la resistencia de «lo indestructible» a ser interpretado lo que hay que interpretar. En *Una habitación propia*, lo que más exige interpretación son sus «irreconciliables hábitos de pensamiento», tal como lo expresó John Burt en 1982.

Burt mostró que el libro presenta un argumento central «feminista» —el patriarca explota a las mujeres económica y socialmente a fin de reforzar su insuficiente autoestima— y un subargumento romántico. El subargumento nos presenta a las mujeres no como espejos del narcisismo masculino, sino (dice Woolf) como «cierta renovación del poder creativo que sólo el sexo opuesto tiene el don de otorgar». Este don se ha perdido, añade Woolf, pero no a causa de las depredaciones del patriarca. La Primera Guerra Mundial es el villano, pero ¿qué le ha sucedido entonces al argumento más evidente del libro? ¿La época victoriana fueron malos o buenos tiempos?

El resumen de Burt me parece eminentemente justo:

> Los dos argumentos de *Una habitación propia* no son reconciliables, y cualquier intento de reconciliarlos no puede conducirnos más que a considerarlo un alegato íntimo. *Una habitación propia*, sin embargo, no es una argumento, sino, como Woolf proclama en sus primeras páginas, el retrato de cómo una inteligencia intenta reconciliarse con el mundo.

Woolf se reconcilia sólo como Pater y Nietszche lo hicieron: el mundo es reconcebido estéticamente. Si *Una habitación propia* es una obra característica de Woolf, y lo es, entonces es casi un poema en prosa como Las olas, y una fantasía utópica como *Orlando*. Leerlo como «crítica cultural» o «teoría política» es posible sólo para aquellos que ya han desechado toda preocupación estética, o para aquellos que han reservado la lectura como placer (un placer difícil) para otro tiempo y otro lugar, don-

de las guerras entre hombres y mujeres, y entre clases sociales, razas y religiones en conflicto hayan cesado. La propia Woolf no llevó a cabo tal renuncia; como novelista y crítica literaria cultivó su sensibilidad, que incluía una marcada tendencia a la comedia. Incluso los opúsculos son deliberadamente divertidos, y por tanto aún más eficaces como polémica. Mostrarse solemne con Woolf, analizarla como una teórica política y una crítica cultural, no es ser en absoluto woolfiano.

No hay duda de que ésta es una época extraña para los estudios literarios: D. H. Lawrence fue, de hecho, un teórico político bastante curioso en los ensayos de *La corona,* en su novela mexicana *La serpiente emplumada* y en su obra australiana *Canguro,* otra novela fascista. Nadie desearía que el Lawrence político o el Lawrence moralista cultural (algo más interesante) sustituyera al novelista de *El arco iris* y *Mujeres enamoradas*. Sin embargo, a menudo se habla más de Woolf como autora de *Una habitación propia* que como la novelista que escribió *Mrs. Dalloway* y *Al faro*. La fama actual de Orlando tiene que ver en gran parte con la metamorfosis sexual del héroe-heroína, y muy poco con lo que realmente importa del libro: la comedia, la caracterización y un intenso amor a las épocas principales de la literatura inglesa. No se me ocurre ningún otro gran novelista que lo centre todo en su extraordinario amor a la lectura como lo hace Woolf.

Su religión (y no me parece una palabra nada exagerada) era el esteticismo pateriano: la adoración del arte. Como acólito tardío de esa fe ya en extinción, no me queda otro remedio que ser un devoto de la narrativa y la crítica de Woolf, y por tanto quiero levantarme en armas contra sus seguidoras feministas, porque creo que se han confundido de profeta. Sin duda, ella las habría hecho luchar por sus derechos, aunque no devaluando la estética en su impía alianza con seudomarxistas académicos, filósofos franceses de pega y multiculturalistas que se opo-

nen a cualquier tipo de patrón cultural. Al hablar de una habitación propia no se refería a un departamento universitario propio, sino a un contexto donde esas seguidoras feministas pudieran emularla escribiendo una narrativa digna de Sterne y Austen, y una crítica equiparable a la de Hazlitt y Pater. Woolf, amante de la prosa de Sir Thomas Browne, habría sufrido mucho de tenerse que enfrentar a los manifiestos de aquellas que afirman escribir y enseñar en su nombre. Ella, uno de los últimos grandes estetas, ha sido engullida por despiadadas puritanas, para quienes la belleza en literatura es sólo otra versión de la industria de los cosméticos.

De Shelley, cuyo espíritu recorre su obra, especialmente en *Las olas*, Woolf observó que «su lucha, aunque fue valiente, parece haber tenido lugar con unos monstruos un poco pasados de moda, y por tanto resulta ligeramente ridícula». Eso también parece cierto de la lucha de Woolf: ¿dónde están esos patriarcas eduardianos y georgianos a los que combatió? A medida que nos acercamos al milenio, los monstruos del patriarcado parecen haber desaparecido, aunque las críticas feministas se empeñen en invocarlos. La grandeza de Shelley, sin embargo, tal como acertadamente vio Woolf, prevalecía como «un estado del ser». La novelista lírica, al igual que el poeta lírico, permanece ahora como la re-imaginadora de ciertos momentos extraordinarios del ser: «un espacio de pura calma, de intensa serenidad sin viento».

La búsqueda de ese espacio que Woolf llevó a cabo fue más pateriana que shelleyana, aunque sólo fuera porque el elemento erótico era muy exiguo. La imagen de la unión heterosexual nunca abandonó a Shelley, aunque se volvió demoníaco en su poema a la muerte, el irónicamente titulado *El triunfo de la vida*. Woolf es pateriana o romántica tardía, y el impulso erótico está en gran parte transferido a un esteticismo sublimador. Hay veces en que su feminismo no puede distinguirse de su esteticis-

mo; quizá deberíamos aprender a hablar de su «feminismo contemplativo», realmente una actitud metafórica. La libertad que busca es visionaria y pragmática, y se basa en un Bloomsbury idealizado, apenas traducible en términos norteamericanos contemporáneos.

La edición norteamericana de Penguin en que leí por primera vez *Orlando*, en el otoño de 1946, comienza diciendo en su contraportada: «Ningún escritor ha nacido jamás en un ambiente más afortunado». Woolf, al igual que sus seguidoras feministas, no habría estado de acuerdo con esa opinión, aunque se trate de una verdad irrebatible. No retrasó su desarrollo el tener a John Ruskin, Thomas Hardy, George Meredith y Robert Louis Stevenson paseándose por la casa de su padre, o el contar entre sus parientes a los Darwin o los Strachey. Y aunque sus polémicas exhorten a lo contrario, la intrincadamente organizada Virginia Stephen se habría visto dominada por la emoción muchas más veces y más profundamente en Oxford o Cambridge, y tampoco habría recibido la educación literaria que le proporcionaron la biblioteca de su padre y tutores tan competentes como la hermana de Walter Pater.

Su padre, Leslie Stephen, no era el ogro patriarca que ella retrata con resentimiento, aunque uno no se enteraría si leyera a muchas de las actuales estudiosas feministas. Soy consciente de que siguen a la propia Woolf, para quien su padre era un egoísta solitario que jamás pudo superar su convicción de haber fracasado como filósofo. Su Leslie Stephen es el señor Ramsay de *Al faro*, un Victoriano tardío que es más un abuelo que un padre para sus hijos. Pero lo que diferencia específicamente a Leslie Stephen de su hija se centra en el esteticismo de ella y en el empirismo y moralismo de él, y de hecho en la manera violenta en que él repudia la actitud estética de su hija, incluido un virulento odio contra su gran adalid, Pater.

Tal fue la reacción contra su padre que el esteticismo y el feminismo (de nuevo, por llamarlo así) de Woolf quedaron tan fusionados que nunca podrán volver a separarse. Cuando vemos cómo los discípulos de Woolf han convertido su cultura puramente literaria en una *Kulturkampf* política, no nos queda más remedio que tomárnoslo con cierta ironía. Esta transformación no puede funcionar, porque la profecía más auténtica de Woolf la hizo de forma involuntaria. Ninguna otra persona de letras del siglo XX nos muestra tan claramente que nuestra cultura está condenada a seguir siendo literaria en ausencia de cualquier ideología que no haya sido desacreditada. Religión, ciencia, filosofía, movimientos sociales: ¿son pájaros vivos en nuestras manos, o pájaros muertos y disecados en los estantes? Cuando las modas conceptuales nos abandonan, volvemos a la literatura, donde la cognición, la percepción y la sensación nunca puede desligarse completamente. Huir de la estética es otro síntoma de que nuestra sociedad, de una manera inconsciente pero decidida, está cerrando los ojos ante su difícil situación, ante su caída en una nueva Edad Teológica. Woolf pudo haber reprimido muchas cosas en uno u otro momento, pero nunca su sensibilidad estética.

Que los libros tratan necesariamente de otros libros y sólo pueden representar la experiencia abordándola, en primer lugar, como si fuera otro libro, es una verdad limitada, aunque incuestionable. Ciertas obras superan completamente esos límites: *Don Quijote* es una, y *Orlando* de Woolf, otra. Don Quijote y Orlando son grandes lectores, y sólo como tales ocupan el lugar de esos dos lectores obsesivos que son Cervantes y Woolf. En su periplo vital, Orlando se modela a partir de Vita Sackville-West, de quien Woolf estuvo enamorada durante un tiempo. Pero Sackville-West fue una gran jardinera, una mala escritora y no exactamente una lectora de genio, como sí lo era Woolf. Como aristócrata, como amante, incluso como escritora, Or-

lando es Vita y no Virginia. Como conciencia crítica, cuando se enfrenta a la literatura inglesa desde Shakespeare a Thomas Hardy, Orlando es el menos corriente de los lectores corrientes, el autor de su libro.

Todas las novelas desde *Don Quijote* reescriben la obra maestra universal de Cervantes, aun cuando no sean conscientes de ello. No recuerdo que Woolf mencione a Cervantes en ninguna parte, pero eso poco importa: Orlando es quijotesco, al igual que Woolf. Pero no es justo comparar *Orlando* con *Don Quijote*; y aunque la hábil y traviesa carta de amor a Sackville-West que es *Orlando* fuera una novela mucha más ambiciosa, también quedaría destruida por la comparación. Don Quijote se entrega incesantemente a la meditación, al igual que Falstaff, cosa que desde luego no ocurre con Orlando. Pero comparar a Woolf con Cervantes ayuda a ver que ambos libros pertenecen al universo del juego de Huizinga, que ya expuse en la discusión sobre *Don Quijote*. Las ironías de *Orlando* son quijotescas, surgen de la crítica que el jugueteo organizado hace de la realidad natural y social. «Jugueteo organizado», en Woolf y Cervantes, en Orlando y don Quijote, es otro nombre que damos al arte de leer bien, o en el caso de Woolf, al «feminismo», si así se quiere entender. Orlando es un hombre, o mejor dicho un joven, que de pronto se convierte en mujer. Es también un aristócrata isabelino que, sin darle mucha más importancia a su condición social que a su cambio sexual, es prácticamente inmortal. Orlando tiene dieciséis años cuando le conocemos, treinta y seis cuando le abandonamos, pero esos veinte años de biografía abarcan más de tres siglos de historia literaria. El universo del juego, mientras prevalece, triunfa sobre el tiempo, y en el *Orlando* de Woolf persiste sin esfuerzo, y quizá sea ésa una de las razones por las que uno de los defectos del libro es su final demasiado feliz.

El amor, en *Orlando*, es siempre el amor a la lectura, aun cuando se vista con el disfraz del amor de una mujer por un hombre. El muchacho Orlando es la muchacha Virginia cuando se le representa en su papel primordial, el de lector:

> Su afición por los libros era temprana. De chico, los pajes lo sorprendían leyendo a la medianoche. Le quitaban la vela, y criaba luciérnagas que ayudaban a su propósito. Le quitaban las luciérnagas y casi prendió fuego a la casa con una mecha. Para decirlo de una vez (dejando al novelista la tarea de alisar la seda arrugada y sus implicaciones), Orlando era un hidalgo que padecía del amor de la literatura. [Traducción de Jorge Luis Borges].

Orlando, al igual que Woolf (y contrariamente a Vita Sackville-West), es una de esas personas que reemplazan la realidad erótica por un fantasma. Sus dos grandes pasiones —por la inverosímil princesa rusa Sasha, y por el aún más absurdo capitán de barco Marmaduke Bonthrop Shelmerdine— se entienden mejor si se consideran proyecciones solipsistas: en *Orlando* sólo hay un personaje de verdad. El amor a la lectura de Virginia Woolf era su auténtico impulso erótico y su teología laica. Nada hay en *Orlando*, hermoso como es el libro, que iguale el párrafo final de «Cómo se debe leer un libro», el ensayo final de *El lector corriente II*:

> ¿Quién lee para llegar al final, por deseable que éste sea? ¿Acaso no hay ocupaciones que practicamos porque son buenas en sí mismas, y placeres que son absolutos? ¿Y no está éste entre ellos? A veces he soñado que cuando llegue el Día del Juicio y los grandes conquistadores y abogados y estadistas vayan a recibir sus recompensas —sus coronas, sus laureles, sus nombres grabados indeleblemente en mármol imperecedero—, el Todopoderoso se volverá hacia Pedro y le dirá, no sin cierta envidia cuando nos vea llegar con nuestros libros bajo el brazo: «Mira, ésos no necesitan recompensa. No tenemos nada que darles. Han amado la lectura».

Las primeras tres frases han sido mi credo desde que las leí en mi infancia, y me exhorto a seguirlas, y a todos aquellos que aún sean capaces de adherirse a ellas. No excluyen la lectura para obtener poder, sobre uno mismo o los demás, aunque sólo mediante un placer que es absoluto, un placer auténtico y difícil. La inocencia de Woolf, al igual que la de Blake, es una inocencia organizada, y su idea de la lectura no es el inocente mito

de leer, sino el desinterés que Shakespeare enseña a sus lectores más profundos, Woolf incluida. El cielo, en las parábolas de Woolf, no ofrece recompensa que iguale la felicidad del lector corriente, o lo que el Dr. Johnson denominaba el sentido común de los lectores. En definitiva, no hay otra prueba para lo canónico que el supremo placer del desinterés, la actitud de Hamlet en el acto 5 y la del propio Shakespeare en los momentos más exaltados de sus sonetos.

Woolf tiene obras más exquisitas que *Orlando*, aunque ninguna más central para ella que este himno erótico al placer de la lectura desinteresada. La fábula de la dualidad sexual es parte intrínseca de ese placer, ya sea en Woolf o en Shakespeare, o en el padre de Woolf, Walter Pater. La ansiedad sexual bloquea el profundo placer de la lectura, y para Woolf, incluso en su amor por Sackville-West, la ansiedad sexual nunca estuvo lejos. Uno intuye que para Woolf, al igual que para Walt Whitman, lo homoerótico se encontró con el obstáculo de un intenso solipsismo. Woolf podría haber dicho con Whitman: «Tocar a otra persona es más de lo que puedo soportar». No nos creemos los éxtasis de Orlando, ya sean con Sasha o con el capitán de barco, pero estamos convencidos de su pasión por Shakespeare o por Alexander Pope. Puede que, de hecho, *Orlando* sea la carta de amor más larga jamás escrita, pero está escrita por Woolf a sí misma. Implícitamente, el libro celebra la fuerza sobrenatural de Woolf como lectora y escritora. Una saludable autoestima, merecidamente ganada por Woolf, encuentra su exacta liberación en *Orlando*, la más exuberante de sus novelas.

¿Es Orlando un esnob? En el lenguaje actual, eso sería un «elitista cultural», pero la propia Woolf tiene un cándido ensayo, «¿Soy una esnob?», que leyó en el Memoir Club, una reunión del grupo de Bloomsbury, en 1920. La ironía con que se toma a sí misma la exonera del cargo, y aparece una sutil frase que caracteriza a los Stephen: «una familia intelectual, de muy

noble cuna en un sentido libresco». La familia de Orlando no es desde luego intelectual, pero pocas descripciones de Orlando pueden ser tan clarificadoras como «de muy noble cuna en un sentido libresco». El sentido libresco es el libro; nadie necesita una subtrama en *Orlando*; no hay ninguna relación madre-hija oculta en este relato burlón. Y Orlando tampoco ama la lectura de un modo distinto tras convertirse en mujer. Pero cuando ello ocurre su esteticismo se vuelve maravillosamente agresivo y poscristiano:

> No hay oficio más noble que el de poeta, prosiguió ella. Sus palabras llegan donde las de otros se quedan cortas. Una estúpida cancioncilla de Shakespeare ha hecho más por los pobres y malvados que todos los predicadores y filántropos del mundo.

Por discutible que pueda ser esta frase, Woolf está detrás de ella, tanto en su humor como en su apasionamiento. Y aún podríamos reescribirla para que encaje en nuestro momento actual: Una estúpida cancioncilla de Shakespeare ha hecho más por los pobres y malvados que todos los marxistas y feministas del mundo.

Orlando no es una polémica, sino una celebración que el declive cultural ha convertido en elegía. Es una defensa de la poesía, «medio en broma medio en serio», como observaba Woolf en su diario. Su género es el de la broma que se prolonga excesivamente, en el que jamás ha habido un maestro que rivalice con Cervantes, ni siquiera Sterne, que es una verdadera presencia en las novelas de Woolf. Don Quijote es mucho más inmenso que Orlando, aun cuando don Quijote no pueda huir de Cervantes, tal como Falstaff quizá consiguió escapar de Shakespeare, y como Orlando, a excepción quizá de la floja conclusión del libro, se aparta de Woolf. Orlando no es ni Vita ni Virginia, sino que se convierte en la personificación de la postura estética, de lo que significa para el lector estar enamorado de la literatura. Es posible que dicha pasión pronto parezca pintoresca o arcaica, y *Orlando* sobrevivirá como su monu-

mento, una supervivencia que Woolf buscó: «De hecho, es difícil medir el tiempo; nada lo desordena más que el contacto con cualquiera de las artes; y quizá su amor a la poesía tuviera la culpa de que Orlando perdiera su lista de la compra».

Medir el tiempo, como en Sterne, es algo opuesto a la imaginación, y al final del libro no se espera que preguntemos: ¿Puede Orlando morir alguna vez? En esta parodia de libro, en estas vacaciones de la realidad, todo es chamanístico, y la conciencia central ejemplifica una poesía sin muerte. Pero ¿qué puede ser eso? La novela astutamente define la poesía como una voz que responde a otra voz, pero Woolf evita poner énfasis en que la segunda voz es la voz de los muertos. Decidida por una vez a permitirse un capricho como escritora, Woolf elimina toda posible ansiedad de su relato. Aunque ella no sepa cómo puede haber poesía sin ansiedad, ni nosotros tampoco. Shakespeare es una presencia a lo largo de todo *Orlando*, y nos preguntamos cómo puede estar ahí sin introducir algo problemático en la novela, algo a lo que haya que resistirse como si fuera una autoridad, puesto que todo tipo de autoridad, excepto la diversidad literaria, es puesto en solfa o sometido a burla en el curso del libro. La ansiedad que la autoridad poética de Shakespeare provoca en Woolf es sutilmente manejada en *Entre actos*, pero eludida en *Orlando*. Aunque esa elusión pertenece a lo que yo llamo el chamanismo de la novela; actúa, al igual que casi todo en este testamento de la religión de la poesía, como una exaltación de la sensación y la percepción por encima de todo lo demás.

En Woolf, lo idiosincrásico, la perdurable extrañeza de su mejor narrativa, es otro ejemplo de lo que, de manera sorprendente, resulta la más canónica de todas las cualidades literarias. Orlando es distinto a Woolf al estar por encima, supuestamente, de la búsqueda de la gloria literaria, pero unas vacaciones son una vacaciones, y Woolf era inflexible en su pretensión de sumarse a la compañía de Sterne, Hazlitt, Austen y al paradig-

ma oculto, Pater. Su esteticismo es su centro, expresado espléndidamente en *Una habitación propia* como una insinuación shakespeariana según la cual el arte mismo es la naturaleza: «La naturaleza, en su faceta más irracional, ha trazado con tinta invisible en las paredes de la mente una premonición que estos artistas confirman; un bosquejo que sólo hay que sostener ante el fuego del genio para que se vuelva visible».

La personalidad, para Woolf y para Pater, es la más elevada fusión de arte y naturaleza, y, mucho más que la sociedad, es el condicionante principal de la vida y obra del artista. En la conclusión de *Al faro,* la pintora Lily Briscoe, que habla en nombre de la autora, mira su lienzo y lo encuentra borroso, y «Con súbita intensidad, como si lo viera claro durante un segundo, trazó una línea ahí, en el centro. Estaba hecho, estaba acabado. Sí, pensó, dejando el pincel con extrema fatiga, he tenido mi visión».

Quizá venga una época en que todos consideremos nuestras actuales posturas políticas arcaicas y superadas, y en que la visión de Woolf sea comprendida en su punto más central: el éxtasis del momento privilegiado. Qué extraño sería ponernos a hablar ahora de «las opiniones políticas de Walter Pater». Entonces también sonará extraño ponernos a hablar de las opiniones políticas, y no del agón literario, de Virginia Woolf.

20. KAFKA: LA PACIENCIA CANÓNICA Y LA «INDESTRUCTIBILIDAD»

Si uno quisiera elegir al escritor más representativo de nuestro siglo, es posible que acabara vagando desesperadamente entre legiones de desposeídos. Probablemente habrá un siglo XXI, y los lectores —si existen lectores, tal como los entendemos nosotros— seleccionarán a nuestro Dante (¿Kafka?) y a nuestro Montaigne (¿Freud?). En este libro yo he escogido a nueve modernos: Freud, Proust, Joyce, Kafka, Woolf, Neruda, Beckett, Borges y Pessoa. No afirmo que sean los mejores del siglo; están aquí en representación de todos aquellos a quienes racionalmente se les puede otorgar la categoría de canónicos.

A excepción de Neruda y Pessoa, los poetas del siglo no están aquí: Yeats, Rilke, Valéry, Trakl, Stevens, Eliot, Montale, Mandelstam, Lorca, Vallejo, Hart Crane y tantos otros. Personalmente, prefiero leer poesía que novela u obras de teatro, aunque parece claro que incluso Yeats, Rilke y Stevens expresan nuestra época de una manera menos completa que Proust, Joyce y Kafka. W. H. Auden creía que Kafka era el espíritu concreto de nuestra época. Ciertamente, «kafkiano» ha adquirido un significado siniestro para muchos de entre nosotros; quizá se ha convertido en un término universal para lo que Freud denominaba «lo siniestro», algo que nos es al mismo tiempo familiar y extraño. Desde una perspectiva puramente literaria, ésta es la época de Kafka, más incluso que la de Freud. Freud, siguiendo furtivamente a Shakespeare, nos ofreció el mapa de

nuestra mente; Kafka nos insinuó que no esperáramos utilizarlo para salvarnos, ni siquiera de nosotros mismos.

Para demostrar el lugar central de Kafka en este canon del siglo, uno debe recorrer ampliamente sus textos, pues ninguno de los géneros que practicó contiene su esencia. Es un gran aforista, pero no un narrador puro, excepto en fragmentos y en relatos muy cortos que llamamos parábolas. Sus novelas —*América, El proceso,* incluso *El castillo*— son mejores por algunas partes aisladas que en su conjunto; y sus relatos más largos, incluso *La metamorfosis,* comienzan con más brillantez de lo que suelen acabar. Junto a sus aforismos y parábolas, las visiones más poderosas de Kafka las encontramos en extraordinarios fragmentos completos tales como «El jinete del cubo», «El médico rural», «El cazador Gracchus» y «De la construcción de la muralla china». Sus diarios son preferibles a sus cartas, incluso a sus cartas a Milena Jesenská, pues probablemente pocos amantes más catastróficos que Kafka han existido, ni siquiera en las obras de su discípulo, Philip Roth. Freud, una vez rechazado por Kafka como «el Rashi[16] de las ansiedades judías contemporáneas», se habría tomado una peculiar venganza de haber leído y analizado las cartas de amor de Kafka, que probablemente sean las más llenas de ansiedad jamás escritas. Para conocer el yo profundo del genio literario canónico de nuestra época, hay que acudir a los textos donde pretende ser más objetivo y personal, por vana que sea esa pretensión.

Conocer el yo más profundo en lugar de la psique fragmentada fue la manera extraordinariamente personal en que Kafka expresó su negatividad, como corresponde a un escritor entre cuyos lemas se incluían: «¡Psicología, nunca más!» y «La psicología es impaciencia». La impaciencia, insistía Kafka, era el único problema importante, que abarcaba todos los demás. Aunque nunca he sido capaz de leer a Kafka sin pensar en mi apotegma favorito: «¡Duérmete deprisa! Necesitamos los almoha-

dones», la esencia de la impaciencia judía. Yahvé no es un Dios paciente, al menos el de J, y quizá Kafka, que se proclamó a sí mismo un Nuevo Cabalista, emprendió una búsqueda teúrgica secreta cuya meta era hacer del Dios de los judíos una persona más paciente. Las *Conversaciones con Kafka* de Gustav Janouch, que merecen poco crédito a pesar de resultar convincentes a la hora de captar las inflexiones que oímos en los textos de Kafka, demuestran lo que algunas personas denominan el gnosticismo judío de Kafka, que es también evidente en Gershom Scholem y en Walter Benjamin, los dos profundamente influidos por Kafka. Ese gnosticismo, como cualquier otro, es impaciente con el tiempo, aunque en sus textos y en sus conversaciones Kafka siempre aconsejaba la paciencia por encima de todo.

Lo que los lectores esperan de Kafka son paradojas, pero un paciente gnosticismo es más que una paradoja. La gnosis, por definición, es un conocimiento intemporal, tanto del yo dentro del yo como del Dios ajeno cuya chispa permanece en el yo más interior. Puede que la paciencia sea el camino pragmático hacia la gnosis, como lo fue evidentemente para Kafka, pero tiene poco que ver con la abrupta negatividad de cualquier tipo de gnosticismo. Y hay una clave a este problema; la paciencia, el método de conocimiento de Kafka, no condujo a sus negaciones dualistas ni a su nueva Cábala. Aunque tendemos a relacionar o a emparentar gnosis y gnosticismo, Kafka los mantuvo separados. A la gnosis la llama «paciencia», y al gnosticismo, «lo negativo», la primera es infinitamente lenta, la segunda asombrosamente rápida porque reconoce un dualismo que según Kafka existe en el corazón de todo y de todos. La «paciencia» kafkiana encuentra algo muy diferente:

> No hay necesidad de que salgas de casa. Quédate en la mesa y escucha. Ni siquiera escuches, sólo espera. Ni siquiera esperes, quédate completamente callado y solo. El mundo se te aparecerá para que lo desenmascares; no puede hacer otra cosa; en éxtasis se retorcerá ante ti.

«No hay que privar al mundo de su victoria», dice Kafka, mientras que él no busca ninguna victoria para sí mismo. Pero no conoce la derrota, «pues nada ha ocurrido todavía». Si estás convencido de que nada ha sucedido todavía, no puedes estar más lejos de la tradición judía. La memoria judía es como la represión freudiana: todo ya ha ocurrido, y no puede haber nada nuevo. A pesar del miedo a su propia novela familiar, Kafka resolvió escribir como si «nada hubiera ocurrido todavía». Para los judíos, el suceso primordial fue la Alianza de Abraham, y, para Kafka, Abraham es una figura en la que no hay que confiar. Quizá el papel de Abraham como héroe de *Temor y temblor* de Kierkegaard provocó en Kafka tales reflexiones negativas. Son ciertamente opuestas a la tradición judía y cristiana por igual:

> Pero tomad a otro Abraham. Uno que deseara llevar a cabo el sacrificio de la manera correcta y en general tuviera una idea correcta de todo el asunto, pero no pudiera creer que él era el señalado, él, un hombre feo y anciano, y el mugriento jovenzuelo que era su hijo. No carece de auténtica fe, él tiene su fe; realizaría el sacrifico en el espíritu correcto sólo con que pudiera creer que él es el señalado. Le da miedo, una vez emprendida la marcha en compañía de su hijo, convertirse en don Quijote por el camino.

De una manera un tanto oscura, este Abraham es el precursor quijotesco de Kafka. En términos de influencia literaria, Goethe fue el Abraham ante el que Kafka retrocedió; en términos espirituales, la Ley o el judaísmo positivo se encarnaron en Abraham. Kafka, abandonando la Ley en favor de su propia Negatividad, abandonó también a un Abraham que había malinterpretado el mundo:

> Abraham cae víctima de su propia ilusión: no puede soportar la uniformidad de este mundo. Ahora, sin embargo, se sabe que el mundo es extraordinariamente variado, lo cual puede comprobarse en cualquier momento tomando un puñado de mundo y observándolo atentamente. De este modo, la queja acerca de la uniformidad del mundo es realmente una queja por no haberse mezclado de una manera suficientemente profunda con la diversidad del mundo.

Kafka era un ironista demasiado inteligente como para creer que su arte o su vida podían mezclarse de una manera suficien-

temente profunda con la diversidad del mundo. Su sesgada rebelión contra Abraham es una protesta contra su propio yo y sus evasiones, incluida su evasión del judaísmo y de la principal tradición literaria de la lengua alemana, desde Goethe en adelante. La palabra que utiliza Kafka para evasión es «paciencia», un tropo o metáfora preparatorio para la práctica de su arte como escritor. Este arte, más que la obra de cualquier otro autor de fuerza comparable, existe en tensión dialéctica con la posibilidad de glosarlo. Joyce es el extremo opuesto: él da la bienvenida a la interpretación y ofrece su ayuda para guiarla. Beckett —que tuvo la temeridad y el genio de combinar a Joyce, Proust y Kafka— se parece más a Kafka que a Joyce o a Proust en su relación con la glosa; pero Kafka le hacía menos sombra que Joyce y Proust al autor de *Murphy, Molloy* y *Watt*.

Kafka derrota a la crítica siempre que ésta cae en la trampa, que él invariablemente le tiende, de la interpretación directa, la trampa de su evasión idiosincrásica de la interpretabilidad. En su estilo irónico, toda figura que nos presenta es y no es lo que parece ser. Así, en uno de sus últimos relatos, «Investigaciones de un perro», que alcanza un extraordinario clímax cuando un hermoso perro de caza se le aparece al narrador, un pobre perro echado en el suelo y empapado en su propia sangre y vómito, somos incapaces de interpretar quién es el perro de caza y qué representa. Más de un distinguido estudioso de Kafka ha tenido la audacia de decir que el hermoso podenco es Dios, pero al igual que todas las identificaciones críticas de lo divino, es una intrusión en la obra de Kafka, y acaba siendo víctima de otra ironía kafkiana. Lo más prudente es decir que no hay insinuaciones, por no hablar de representaciones, de la divinidad en los relatos y novelas de Kafka. Hay muchos demonios con máscaras de ángeles y dioses, y hay animales enigmáticos (y seres parecidos a animales), pero Dios está siempre en otra parte, hundido en un profundo abismo, o durmiendo, o quizá muerto.

Kafka, creador de fantasías de genio casi incomparable, no es de ningún modo un escritor religioso. Ni siquiera es el gnóstico o cabalista judío que Scholem o Benjamin conjeturaron, porque no tiene esperanza, ni para él mismo ni para nosotros.

Todo lo que en Kafka parece trascendente es realmente una burla, aunque de una manera siniestra; es una burla que emana de una gran dulzura de espíritu. Aunque adoraba a Flaubert, Kafka poseía una sensibilidad mucho mayor que el creador de Emma Bovary. Y sin embargo su narrativa, breve o larga, es casi invariablemente austera en sucesos, tonalidades y situaciones. Lo terrible va a suceder. La esencia de Kafka puede encontrarse en muchos pasajes, y uno de ellos es su famosa carta a la extraordinaria Milena. A pesar de lo atormentadas que suelen ser las cartas de Kafka, se hallan entre las más elocuentes del siglo:

> Hace mucho tiempo que no le escribo, señora Milena, y también hoy le escribo por una casualidad. En realidad no tengo que disculparme de mi silencio, usted ya sabe cómo odio las cartas. Toda la desdicha de mi vida —no quiero con esto quejarme, sino hacer una observación de interés general— proviene por así decir de las cartas o de la posibilidad de escribirlas. Las personas casi nunca me han traicionado, pero las cartas siempre; y en verdad no las ajenas, sino justamente las mías. En mi caso es una desgracia muy especial, de la que no quiero seguir hablando, pero al mismo tiempo es también una desgracia general. La sencilla posibilidad de escribir cartas debe de haber provocado —desde un punto de vista meramente teórico— una terrible desintegración de almas en el mundo. Es en efecto una conversación con fantasmas (y para peor no sólo con el fantasma del destinatario, sino también con el del remitente) que se desarrolla entre líneas en la carta que uno escribe, o aun en una serie de cartas, donde cada una corrobora la otra y puede parecerse a ella como testigo. ¿De dónde habrá surgido la idea de que las personas podían comunicarse mediante cartas? Se puede pensar en una persona distante, se puede aferrar a una persona cercana, todo lo demás queda más allá de las fuerzas humanas. Escribir cartas, sin embargo, significa desnudarse ante los fantasmas, que lo esperan ávidamente. Los besos por escrito no llegan a su destino, se los beben por el camino los fantasmas. Con este abundante alimento se multiplican, en efecto, enormemente. La humanidad lo percibe y lucha por evitarlo; y para eliminar en lo posible lo fantasmal entre las personas y lograr una comunicación natural, que es la paz de las almas, ha inventado el ferrocarril, el automóvil, el aeroplano, pero ya no sirven, son evidentemente descubrimientos hechos en el momento del desastre. El bando opuesto es tanto más calmo y poderoso, después que el correo inventó el telégrafo, el teléfono, la

telegrafía sin hilos. Los fantasmas no se morirán de hambre, y nosotros en cambio pereceremos. [Traducción de R. Wilcock].

Es difícil imaginar frases más elocuentes que «Los besos por escrito no llegan a su destino, se los beben por el camino los fantasmas» o «Los fantasmas no se morirán de hambre, y nosotros en cambio pereceremos».

La actitud de Kafka hacia su propio judaísmo es quizá la mayor paradoja. Existen algunos rastros desafortunados de un odio judío de sí mismo en sus cartas a Milena, pero parecen bastante explicables, y como mucho son superficialmente irritantes. De una manera infinitamente compleja, casi todo lo que Kafka escribió se vuelve en contra de su relación con los judíos y las tradiciones judías. Uno debería comenzar comprendiendo claramente este hecho, aunque sólo sea porque dichas tradiciones no constan en ninguna parte. Kafka, una sensibilidad religiosa poseída de un genio singular, no creía en Dios, ni siquiera en el infinitamente remoto Dios de los gnósticos. Comparte esta falta de fe con Freud, Woolf, Joyce, Beckett, Proust, Borges, Pessoa y Neruda —las demás figuras canónicas que he seleccionado de nuestra época—, pero nadie encontrará en ese octeto a alguien con las preocupaciones espirituales de Kafka, ni siquiera Beckett, que fue influido por Kafka. Heine, el principal escritor judío en alemán antes de Kafka, dijo que el nombre de Dios era Aristófanes, un comentario admirablemente explotado por Philip Roth en *Operación Shylock*. Heine era un creyente atormentado; Kafka, un no creyente, no le dio ningún nombre a Dios, pero si los servidores del Tribunal y del Castillo de Kafka tienen un dios, bien podría ser Aristófanes.

Kafka habla en nombre de un cierto número de lectores, gentiles y judíos, que se separan de Freud al negarse a considerar la religión como una ilusión, pero que están de acuerdo con Kafka en que han nacido demasiado tarde para que las tradiciones cristianas y judías tengan validez para ellos. Kafka no sabía

si era un final o un principio, ni nosotros tampoco. Uno de los estudiosos de Kafka mejor informados, Ritchie Robertson, observa acertadamente que para el autor de *El castillo* «la imaginería de la religión es válida como expresión del impulso religioso, pero engañosa como interpretación de este impulso». Puesto que Kafka evade interpretar el impulso y no sancionará ninguna de las interpretaciones recibidas, el lector queda abandonado a las representaciones kafkianas del impulso, que a veces siguen imaginerías familiares y a veces las abandonan. Esto hace que sea muy importante comprender exactamente cuál era la propia actitud de Kafka, en la medida en que él nos lo permita.

Estoy de acuerdo con Robertson en el punto de partida: los textos cruciales son los aforismos compuestos en 1917-18, ahora publicados casi completos en inglés con el título de *Los cuadernos azules en octavo* (*The Blue Octavo Notebooks,* 1991, traducidos por Ernst Kaiser y Eithne Wilkins). Nietzsche, un aforista tan poderoso como Emerson, Kierkegaard y Kafka, denunció que una fuerte dependencia de la escritura aforística era un signo de decadencia. Puede que la obra más poderosa de Nietzsche sea *La genealogía de la moral,* tres ensayos meticulosamente razonados, pero casi toda la fuerzas de éstos procede de aforismos, mientras que la ficción rapsódica de *Así habló Zaratustra* es ahora ilegible. El resto de Nietzsche es aforismo, y tanto mejor así. Kafka es un cruce extraordinariamente original de aforista y relator de parábolas, extrañamente parecido a Wittgenstein, y también a Schopenhauer y Nietzsche. Detrás de todos ellos está Goethe en su papel de escritor sapiencial, mientras que el aristofánico Heine añade una nota de escepticismo judío, que llegó hasta Kafka. Pero a Kafka no podemos colocarle el epíteto de judío, ya lo consideremos un escéptico, un gnóstico o un hereje. Como él mismo dijo, es un final judío o un principio judío, quizá ambas cosas.

A pesar de todas sus negaciones y hermosas evasiones, él simplemente es escritura judía, más incluso que Freud. Una vez discurrí que esto ocurría a través de la fuerza de la usurpación: a través de sus fuerzas rivales, Kafka y Freud redefinen la escritura judía, pues retrospectivamente se han convertido, para nosotros, en escritura judía. Pero esa opinión, aunque ejemplifica los caprichos de lo canónico, subestima los permanentes intereses judíos de Freud y Kafka, quienes se convirtieron en Rashis de las ansiedades judías contemporáneas. La negación freudiana y kafkiana, como he escrito antes, difiere profundamente de la negación hegeliana al aceptar la primacía del hecho. La filosofía idealista, aunque dialéctica, no encaja con el respeto judío por lo literal. A pesar de su capacidad fantasiosa, Kafka es tan empírico como Freud o Beckett. La condición judía de manifiesta marginalidad está en casi todo Kafka; esta en «De la construcción de la muralla china», que igual podría haberse titulado «La torre de Babel», y está donde menos la esperamos, como en las fábulas protagonizadas por animales.

¿Hay algo fundamentalmente judío en la indudable autoridad espiritual de Kafka? Estoy de acuerdo con Ritchie Robertson en que el centro espiritual de Kafka es su concepto de «indestructibilidad», aunque lo encuentro más idiosincrásico y menos en el espíritu de la época que Robertson. He aquí una muestra de los aforismos más importantes que tratan de «lo indestructible»:

> Creer significa liberar el elemento indestructible que hay en uno mismo, o más exactamente, ser indestructible, o más exactamente, ser.
>
> El hombre no puede vivir sin una confianza permanente en algo indestructible en sí mismo, aunque tanto el elemento indestructible como la confianza deben permanecer constantemente ocultos de él. Una de las maneras que tiene de expresarse ese ocultamiento es mediante la fe en un dios personal.
>
> Lo indestructible es uno: está en cada ser humano y al mismo tiempo es común a todos, de ahí la unión incomparablemente indivisible que existe entre los seres humanos.

Si lo que se destruyó en el Paraíso era destructible, entonces no era decisivo; pero si era indestructible, entonces estamos viviendo una falsa fe.

Creer es ser, pues en el ser más profundo hay algo que no puede ser destruido. Pero creer es una redundancia, pues un dios personal es sólo una metáfora de la propia idea de indestructibilidad, una idea que nos unifica a pesar de nosotros mismos. Tampoco hemos caído, o perdido una inmortalidad pragmática, puesto que seguimos siendo, en nuestro ser esencial, indestructibles. ¿Es esto simplemente otra exaltación de la voluntad de Schopenhauer para vivir como la cosa-en-sí, parecida al Eros de Freud, o acaso Kafka está insinuando algo más sutil y evasivo? Robertson, rastreando la relación bastante difusa de Kafka con la Cábala, encuentra una versión del *tikkun* de Isaac Luria, la restitución de los vasos rotos de nuestro ser, en este aforismo kafkiano:

No hay nada aparte del mundo espiritual; lo que denominamos el mundo de los sentidos es el Mal del mundo espiritual, y lo que llamamos Mal es sólo la necesidad de un momento en nuestra evolución eterna.

Estas palabras nos remiten a la Cábala de Luria y al gran místico vitalista alemán Maestro Eckhart. Lo que más me asombra es lo sorprendentes que me resultan los grandes aforismos de *Los cuadernos azules en octavo*: ¿cómo es posible que Kafka, de entre todos los pensadores espirituales, parezca tan lleno de esperanza? La respuesta evidente es que no es así; como una vez le dijo a Max Brod, hay mucha esperanza para Dios, *pero no para nosotros*. La esperanza pertenece a la conciencia, que es indestructible, no al ser indestructible. No puedes contar historias, por breves que sean, acerca del ser, ni aunque seas el conde León Tolstói, que se acercó mucho en *Hadji Murad*, donde el héroe casi funde su ser y su conciencia. Hemos adoptado a Kafka como el escritor más canónico de nuestro siglo porque todos nosotros ejemplificamos la escisión entre el ser y la conciencia, que es su verdadero tema, un tema que él

identificaba con ser judío, o al menos con ser un judío particularmente exiliado.

Cuando la misma escisión aparece en Beckett, percibimos que su raíz más profunda, al contrario que en Kafka, es más cartesiana que freudiana. El dualismo judío es una especie de oxímoron, si por «judío» damos a entender judaísmo o la tradición normativa que inspira, y que sigue latiendo, aunque sea a espasmos, en Freud y Kafka. Ciertamente, Freud no conocía ningún «indestructible» en nosotros; en él la voluntad de vivir acaba siendo vacilante. Y sin embargo, al igual que Nietzsche y Kafka, Freud cree que se puede reforzar un yo interior, que Eros puede fortificarse contra la pulsión de la muerte. La conciencia, para Freud, es tan falsa y tan erróneamente esperanzadora como para Nietzsche y Kafka. Aunque Freud rechaza el concepto místico del ser (lo rechaza llamándolo «el sentido oceánico»), de una manera noble y desesperada lo sustituye por la compasiva autoridad freudiana y nos ofrece una cura para la falsa conciencia. Kafka rechaza toda autoridad (incluyendo la de Freud) y no ofrece ninguna cura ni para sí mismo ni para nosotros. Sin embargo habla en nombre del ser, de lo indestructible, de una manera que quizá sea puramente judía, una negación judía:

> Que yo sepa, conmigo no he traído nada de lo que la vida exige, sino sólo la debilidad humana universal. Con ello —a este respecto es una fuerza gigantesca— he absorbido vigorosamente el elemento negativo de la época que vivo, una época que está, naturalmente, muy próxima a mí, contra la cual nunca tendré derecho a luchar, aunque sí, por así decir, un derecho a representar. La escasa cantidad de lo positivo, y también de lo extremadamente negativo, que se vuelca dentro de lo positivo, son cosas de las que nunca me corresponderá nada por herencia. La mano del cristianismo —cierto que ahora en horas bajas— no me ha guiado en esta vida, tal como guió a Kierkegaard, y no me he agarrado al dobladillo del chal de la oración judía —ahora alejándose de nosotros— tal como han hecho los sionistas. Soy un final o un principio.

«Lo extremadamente negativo, que se vuelca dentro de lo positivo», debe de ser una teología negativa con todas las de la ley, ya sea gnóstica, cristiana o cabalista herética (como en Na-

than de Gaza, el profeta del falso Mesías, Sabbatei Zevi). En Kafka, lo negativo es más sutil y gradual, como corresponde al espíritu de la época. Podemos rastrear los contornos de dicha época y su atmósfera de conmoción en una de las obras maestras de Kafka, el relato breve titulado: «Un médico rural» (1917). Se trata de una narración en primera persona asombrosamente abrupta; casi todo se cuenta en presente, aunque su inicio sugiere una anécdota pasada. Tras una urgente llamada para que visite a un paciente seriamente enfermo que está a quince kilómetros de distancia, en un desapacible clima invernal, el médico rural no tiene caballo, o eso cree. Misteriosamente, en la propiedad del médico se abre una cuadra abandonada y nos muestra a un brutal y animalesco mozo de cuadra y a dos extraordinarios y potentes caballos. El mozo de cuadra, incluso antes de enganchar los caballos al carro del médico, le lanza un primer ataque a Rosa, la doncella del médico, mordiéndole salvajemente la mejilla. Mientras el doctor se aleja, medio involuntariamente, arrastrado por los gigantescos caballos, el mozo de cuadra hace pedazos la puerta de la casa para proseguir la violación de la aterrorizada Rosa, cuyo nombre volverá a aparecer cuando el médico describa la herida a la que debe enfrentarse, aunque no tenga esperanzas de curarla. El paciente, un joven campesino, no es menos siniestro ni desagradable que su herida. La irrealidad lo invade todo; los campesinos desvisten al médico, le cantan amenazas y le meten desnudo en la cama del muchacho. A solas con su paciente, el médico, tras ser amenazado por el muchacho, consigue escapar a lomos de un caballo, el otro mal atado, el coche bamboleándose y la pelliza arrastrándose en la nieve, aunque ahora con una terrible lentitud comparada con la velocidad sobrenatural del viaje de ida:

> A este paso no llegaré nunca a casa; mi floreciente reputación está perdida; un sucesor me roba la clientela, pero inútilmente, porque no puede reemplazarme; en mi casa cunde el furor del asqueroso caballerizo; Rosa es su víctima; no quie-

ro ni pensarlo. Desnudo, expuesto a la helada de esta época desdichada, vago por los campos, yo, un anciano. Mi pelliza cuelga detrás del coche, pero no puedo alcanzarla, y de la moviente chusma de mis clientes ni uno mueve un dedo. ¡Traicionado! ¡Traicionado! Una sola vez que se conteste un falso llamado de la campanilla nocturna… y ya no hay esperanzas de arreglo. [Traducción de J. R. Wilcock].

El médico rural acaba, como otros protagonistas kafkianos —el jinete del cubo, el cazador Gracchus, y sobre todo K. el agrimensor— ni vivo ni muerto, ni en verdadero movimiento hacia una meta ni inactivo. Las expectativas —las suyas y las nuestras— se ven frustradas por lo literal, por la esfera del hecho. No sabemos si Kafka está haciendo o no una alegoría de la condición judía de su época y de su país, o de su propia situación como escritor. De algún modo comprendemos que Kafka logra su propio estilo de negación: cognitivamente, hay una liberación de la represión, y el destino del médico rural es ejemplar a la manera judía, guarda relación con el coste experimental de la confirmación de Kafka como escritor.

Intelectualmente, estas identificaciones son posibles, incluso sugestivas, pero emocionalmente no son en absoluto convincentes. Hay una extraña falta de afecto en el destino del médico rural, de hecho en todo su relato. La represión persiste en lo que se refiere a la transferencia del lector; no hay ningún personaje en Kafka que sea amable o simpático. En teoría, es posible que nos veamos en una disyuntiva semejante a la del médico rural, pero se nos niega la posibilidad de sentir lástima por él. Lo que le sucede es a la vez fantástico e inevitable. Podría ocurrirnos a nosotros de una manera distinta, y a veces así es, pero nadie compartirá nuestro *pathos,* aun cuando nosotros podamos compartir el suyo. Un inicio arbitrario —nuestra respuesta a la mala llamada de la campana nocturna— tiene consecuencias teleológicas en una narración en tiempo eternamente presente, y no hay esperanzas de arreglo. La categoría de lo kafkiano constituye una nueva forma de lo que una vez se llamó

lo «grotesco», y nos sobreviene tanto en la vida como en la literatura. Como relato, «Un médico rural» posee una fuerza casi demoníaca, y nos recuerda que lo verdaderamente demoníaco o extraño siempre alcanza la categoría de canónico. Nietzsche insistía en que sólo el dolor puede garantizar lo memorable. En términos literarios, esto se traduce en la perdurable conmoción que nos causa «Un médico rural», donde el dolor se centra en la ausencia de afecto. Uno de los dones más peculiares y originales de Kafka es que sus relatos parecen haber regresado de nuestro olvido, dejándonos siempre con la sensación de que perseveramos para olvidar lo que sentimos cuando experimentamos esas extrañezas.

Casi setenta años después de su muerte, a medida que avanzamos hacia el milenio y hacia la posibilidad de que una nueva Edad Teocrática nos engulla, Kafka parece más que nunca el escritor central de la Edad Caótica de Vico. *El proceso* y *El castillo* no se aproximan ni remotamente a la eminencia estética de En busca del tiempo perdido, *Ulises* o *Finnegans Wake*. Pero los mejores fragmentos de Kafka —relatos, parábolas, aforismos— superan a Proust y a Joyce a la hora de armarnos de una espiritualidad que de ninguna manera depende de la fe o la ideología. Para Proust y Joyce no hay indestructibles, como no los hay para Flaubert o Henry James, todos ellos sacerdotes de la novela y tan celebrantes de la percepción y la sensación como Walter Pater. Si algo resulta misterioso en Kafka es por qué él y su escritura poseen ahora una autoridad espiritual para muchos de nosotros, al igual que la poseyeron anteriormente Wordsworth y Tolstói, aunque ya no. Es de presumir que el aura curiosamente religiosa de Kafka también se desvanezca algún día, pero todavía se mantiene. Como hemos visto, no hay manifestaciones de Dios en Kafka; la única alianza en la que él creía era la que había contraído con la escritura.

En una ocasión medité que la aparente posición espiritual de Kafka era en gran parte producto del carácter retrospectivo de nuestra crítica, en un proceso parecido al que decretó que Dante era *el* autor católico a pesar de su gnosis privada de Beatrice, y que Milton era *el* poeta protestante a pesar de su herejía mortalista y sus aspiraciones monistas a convertirse en una secta de un solo miembro. De modo parecido, Kafka, a pesar del malestar que le provocaba el judaísmo, parecía *el* escritor judío más que ningún otro desde la Biblia hebrea. Pero esa descripción subestima el universalismo que Kafka tiene en nuestro siglo. Él es nuestro icono de la vocación de escritor como búsqueda espiritual, y sus aforismos perduran en nosotros con los ecos de su autoridad. ¿Es éste más un comentario sobre nosotros que sobre Kafka?

Todo ello se reduce a la metáfora de Kafka de «lo indestructible». El vitalismo personal de Tolstói le condujo a un afán de supervivencia inmensamente impresionante, homérico y por tanto arcaico y condenado a desaparecer. Hay una serena perseverancia en Kafka, pero, al igual que su propio cazador Gracchus, él no protestó contra la mortalidad. Sea lo que sea lo que constituye «lo indestructible», no tenemos por qué encontrar imágenes de inmortalidad en ello. Hay algo bíblico en la falta de interés de Kafka por la otra vida, apenas una preocupación por el Yahvista o por casi todos los profetas. Si Kafka posee alguna idea de la bendición, como un don que según él se le había retirado, no nos permite saber lo que es. Ciertamente, el Tribunal y el Castillo no pueden bendecirnos, incluso aunque lo desearan, cosa improbable. Y en Kafka tampoco hay ningún padre que pueda bendecir a su hijo. En este cosmos la vida no prosigue en un tiempo sin límites.

Si ni la inmortalidad ni la bendición acompañan a la indestructibilidad, ¿qué, entonces? No hay autoridad espiritual en la voluntad de vivir de Schopenhauer ni en el ámbito de las pul-

siones de Freud, y ya he puesto en duda que la «indestructibilidad» de Kafka tuviera raíces en la Cábala de Luria. A pesar de todas sus negaciones, a Kafka le interesaban nuestras creencias religiosas. No aceptó la reducción freudiana de que todos los impulsos religiosos simplemente delataban un anhelo por el padre. Pero sus aforismos nunca exponen claramente su concepto de «lo indestructible», e incluso a sus críticos más agudos les ha resultado difícil exponerlo. En una carta a Milena, Kafka defendía su idea de la indestructibilidad como el tener «un asidero en tierra firme», y decía que no era nada más que una obsesión privada. Para él, era el verdadero vínculo entre las personas, y expresaba su ser interior y secreto. El único nombre que se me ocurre para esta percepción es gnosis, pero ciertamente no se trata de gnosticismo, pues repudia cualquier idea de Dios, por remoto que sea, por oculto que esté en el abismo primigenio. Lo que Kafka ratifica es un atributo humano primordial, divino pero laico, un conocimiento en el que se conoce la indestructibìlidad.

Pero Kafka no era un santo ni un místico; con buen tino no se incluye en la hermosa aunque idealizada antología de Aldous Huxley *La filosofía perenne*. Al igual que Freud, Kafka era un literalista de lo Negativo, pero su modo de negación era más dialéctico que el de Freud. La autoridad del hecho, repudiada por Hegel, fue profundamente respetada por los dos escritores judíos, aunque para Kafka el hecho tuviera más importancia que para Freud. En Kafka, la idea de una indestructibilidad iba indisolublemente unida a su vocación como escritor. Quizá ello explique por qué Kafka es nuestro icono canónico espiritual: no era un escritor religioso, pero transmutó la escritura en una religión.

En dicha transformación, no tiene por qué haber ningún elemento particularmente romántico o moderno, como sugerí en mi discusión de Dante. Los escritores fundamentales se eligen a

sí mismos para el canon apostando por su escritura, igual que Pascal hizo su apuesta por la fe. ¿Es Shakespeare de nuevo la gran excepción? Yo diría justo lo contrario: preparó el camino para Milton y para Goethe, para Ibsen y para Joyce, depositando implícitamente toda su confianza pragmática en su propio arte. Cristianizar a Shakespeare el dramaturgo sería una empresa vana. Por mucho que Shakespeare el hombre creyera o dudara, Hamlet no es un héroe cristiano, y el cosmos de *Otelo, Lear* y *Macbeth* es más chamanístico que cristiano. Yago, Edmundo y Macbeth nos transmiten la extraña pero convincente impresión de que cada uno de ellos es el genio de su entorno, que encarna perfectamente los potenciales más sombríos del mundo. El lado oscuro de la naturaleza de Hamlet establece el paradigma de la tragedia shakespeariana. El mundo está descoyuntado, y también Hamlet, que está destinado a enderezarlo.

Kafka, quizá a través de la influencia de Goethe, hereda la idea alemana de que Hamlet es un héroe demasiado intrincado y sensible para prevalecer en un cosmos imperfecto. Kafka se aparta del Hamlet de Goethe para convertir la delicadeza del protagonista en una agresividad antipática, la actitud de Joseph K. y K. el agrimensor hacia el Tribunal y el Castillo. Dicha conversión está a medio camino de *Fin de partida*, donde Samuel Beckett revisa a Hamlet a la manera de Kafka. Su Ham está mucho más cerca de Joseph K. que del encantador Hamlet de Goethe, que de ningún modo es culpable —contrariamente al Hamlet de Shakespeare—, y que es incapaz de sentir ninguna culpa por sus crímenes absolutamente reales, ni cuando mata involuntariamente al fisgón de Polonio, ni cuando hace ejecutar alegremente a los desdichados Rosencrantz y Guildenstern, ni cuando se convierte en el sádico que acosa a Ofelia y la lleva a la locura y al suicidio.

Hamlet sólo se siente culpable del asesinato que no ha llevado a cabo. Más sagaz en este aspecto que Goethe, Kafka parece

haber comprendido que la culpa, en Shakespeare, es algo de lo que no hay que dudar, y precede a todos los crímenes reales. La ley del cosmos de Kafka no es el pecado original cristiano, sino el inconsciente sentimiento de culpa shakespeariano-freudiano. La culpa tiene prioridad en Kafka porque es el pago exigido por nuestra «indestructibilidad»; para Kafka, de hecho, somos culpables precisamente porque nuestro yo más profundo es indestructible. Sospecho que el carácter evasivo y alusivo de lo kafkiano son defensas de su idea de lo indestructible, una idea que Beckett hereda en sus mejores obras: *Fin de partida, La última cinta de Kmpp, Malone muere* y *Cómo es*.

Lo indestructible no es una sustancia predominante en nosotros, sino, en términos de Beckett, algo que te permite seguir adelante cuando ya no puedes seguir adelante. En Kafka, seguir adelante casi siempre adquiere formas irónicas: el implacable asedio de K. al Castillo, los interminables viajes de Gracchus en su barca de la muerte, la huida del jinete del cubo a las montañas heladas, el viaje invernal del médico rural a ninguna parte. Lo «indestructible» reside dentro de nosotros como una esperanza o búsqueda, pero, según la más terrible de todas las paradojas de Kafka, las manifestaciones de ese esfuerzo son inevitablemente destructivas, en particular autodestructivas. La paciencia se convierte no tanto en la virtud primordial de Kafka, sino en el único recurso para sobrevivir, al igual que la paciencia canónica de los judíos.

21. BORGES, NERUDA Y PESSOA: UN WHITMAN HISPANO-PORTUGUÉS

La literatura hispanoamericana del siglo XX, posiblemente más vital que la norteamericana, tiene tres fundadores: el fabulista argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), el poeta chileno Pablo Neruda (1904-1973) y el novelista cubano Alejo Carpentier (1904-1980). De su matriz ha surgido una multitud de importante figuras: novelistas tan diversos como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes; poetas de importancia internacional como César Vallejo, Octavio Paz y Nicolás Guillén. Me centraré en Borges y Neruda, aunque puede que el tiempo demuestre la supremacía de Carpentier sobre todos los escritores latinoamericanos de este siglo. Pero Carpentier se encontraba entre los muchos que estaban en deuda con Borges, y el papel fundador que Neruda representa en la poesía, Borges lo tiene en la prosa crítica y narrativa, de manera que los examinará aquí como padres literarios y como escritores representativos.

Borges fue un niño extraordinariamente literario; su primer libro publicado apareció cuando tenía siete años, una traducción del relato de Oscar Wilde «El príncipe feliz». Sin embargo, de haber muerto a los cuarenta años no le recordaríamos, y la literatura hispanoamericana sería muy distinta, Comenzó escribiendo poesía whitmaniana cuando tenía dieciocho años, y aspiraba a convertirse en el bardo de Argentina. Pero acabó comprendiendo que no iba a ser el Whitman de la lengua espa-

ñola, un papel poderosamente usurpado por Neruda. En lugar de eso dio en escribir ensayos-parábolas cabalísticos y gnósticos, quizá bajo la influencia de Kafka, y a partir de ahí floreció su arte característico. El punto de inflexión fue un terrible accidente que sufrió a finales de 1938. Siempre había padecido problemas de visión, y aquel año resbaló en una escalera mal iluminada y cayó, golpeándose gravemente en la cabeza, Estuvo seriamente enfermo en el hospital durante dos semanas, tuvo terribles pesadillas y una convalecencia dolorosamente lenta, en la que comenzó a dudar de su estado mental y de su capacidad para escribir. Y de este modo, a los treinta y nueve años, intentó escribir un relato para tranquilizarse. El hilarante resultado fue «Pierre Menard, autor del *Quijote*», antecedente de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» y de todas las demás narraciones cortas que asociamos a su nombre. En Argentina, su reputación como escritor comenzó con *El jardín de los senderos que se bifurcan* (194l); y en 1962, dos recopilaciones, *Laberintos* y *Ficciones*, fueron publicadas en Estados Unidos, e instantáneamente llamaron la atención de los lectores más perspicaces.

De todos los relatos de Borges, el que más me gusta es «La muerte y la brújula». Como casi toda su obra, es intensamente literario: sabe y declara que él es consecuencia de otros, y que la contingencia gobierna su relación con la literatura anterior. El abuelo paterno de Borges era inglés; la biblioteca de su padre era inmensa, y contenía más que nada literatura inglesa. En Borges encontramos la anomalía de un escritor español que primero leyó *Don Quijote* en su traducción inglesa, y cuya cultura literaria, aunque universal, siguió siendo inglesa y norteamericana en su más profunda sensibilidad. Borges, sin embargo, orientado hacia una carrera literaria, estuvo obsesionado con la gloria militar que había rodeado a las familias tanto de su padre como de su madre. Al heredar los problemas de vista que impidieron a su padre llegar a ser oficial, Borges parece ha-

ber heredado también su huida a la biblioteca como refugio en el que los sueños podían compensar una imposible vida de acción. Lo que Ellman dijo del Joyce obsesionado con Shakespeare, que su única ansiedad era incorporar tantas influencias como fuera posible, parece mucho más cierto de Borges, quien abiertamente asimila y a continuación deliberadamente refleja toda la tradición canónica. Si este abierto abrazo de sus precursores menoscabó la obra de Borges es un problema complejo, que en este capítulo intentare abordar.

Maestro de laberintos y de espejos, Borges fue un profundo estudioso de la influencia literaria, y como escéptico más interesado por la literatura de imaginación que por la religión o la filosofía, nos enseñó a leer dichas especulaciones primordialmente por su valor estético. Su curioso destino como escritor y como principal inaugurador de la literatura hispanoamericana moderna no puede separarse ni de su universalismo estético ni de lo que supongo deberíamos calificar de agresividad estética. Releerle ahora me fascina y anima, más incluso que hace treinta años, pues su anarquismo político (como el de su padre, bastante moderado) es de lo más tonificante en esta época en que el estudio de la literatura se ha politizado totalmente, y uno teme la creciente politización de la literatura misma.

«La muerte y la brújula» es un ejemplo de lo más valioso y enigmático que hay en Borges. Este relato de doce páginas narra la conclusión de una disputa de sangre entre el detective Erik Lönnrot y el gángster Red Scharlach el Dandy en el visionario Buenos Aires que tan a menudo es el contexto de la fantasmagoría característica de Borges. Enemigos mortales, Lönnrot y Red Scharlach son, obviamente, dobles antagónicos, como indica el color rojo que comparten en sus nombres. Borges, filosemita acérrimo que a veces fugaba con la fantasía de que podía tener orígenes judíos (un cargo del que a menudo le acusaron los seguidores fascistas de su enemigo el dictador Perón),

escribe un relato judío de gángsters que habría encantado a Isaak Babel, el autor de los esplendidos *Cuentos de Odessa,* que se centran en el legendario gángster Benya Krik, al igual que Red Scharlach un gran *dandy,* Borges escribió un artículo sobre la vida de Babel, cuya obra (y cuyo mismo nombre) debieron de fascinarle, e incluso un rápido resumen de «La muerte y la brújula» recuerda a Babel.

El doctor Marcel Yarmolinsky, sabio rabínico, es asesinado en el Hôtel du Nord. Su cuerpo, con el pecho partido por un cuchillo, esta acompañado por una nota que reza: «La primera letra del nombre ha sido articulada». Lönnrot, severo razonador como el August Dupin de Poe, deduce que la referencia es al Tetragrámaton, el Nombre Secreto de JHVH, el Dios Yahvé. Se descubre otro cadáver, que constituye la segunda letra del nombre. Estos asesinatos son sacrificios místicos, descubre Lönnrot, de lo que él considera una secta judía de perturbados. Tiene lugar un supuesto tercer asesinato, pero no se descubre el cadáver, y paso a paso vamos comprendiendo que Lönnrot va cayendo en la trampa de Scharlach. Al final la trampa se completa en la villa abandonada de Triste-le-Roy, en las afueras de la ciudad. Red Scharlach explica su intrincado plan, que se centra en las tres imágenes que ha utilizado para engañar la inteligencia de Lönnrot: espejos, el compas y el laberinto en el que el detective ha sido atrapado. Al enfrentarse a la pistola de Scharlach, Lönnrot comparte la impersonal tristeza del gángster, y fríamente critica que el laberinto tenga líneas redundantes, instándole a que, en su próxima encarnación, su enemigo le mate en un laberinto más elegantemente diseñado. El relato acaba con la ejecución de Lönnrot, ante la música de Scharlach: «Para la otra vez que lo mate, le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante». Éste es el emblema de Zenón de Elea, y para Borges el emblema del casi suicidio de Lönnrot.

Borges dijo de «Pierre Menard, autor del *Quijote*», su auténtico origen como escritor, que provoca una sensación de cansancio y escepticismo, de «llegar al final de un período literario muy largo». Ésta es la ironía o alegoría de «La muerte y la brújula», donde Lönnrot y Scharlach tejen su mortal laberinto de literatura en una amalgama de Poe, Kafka y muchos otros ejemplos de dobles que se enfrentan en un duelo de partícipes secretos. Al igual que tantos otros relatos de Borges, la historia de Lönnrot y Scharlach es una parábola que demuestra que la lectura es siempre una suerte de reescritura. Scharlach controla sutilmente la lectura que Lönnrot hace de las pistas que el gángster le proporciona, y de este modo anticipa las revisiones interpretativas del detective.

En «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», otro famoso relato, Borges comienza con esta tajante afirmación: «Debo el descubrimiento de Uqbar a la conjunción de un espejo y una enciclopedia». En el lugar de la tierra imaginaria de Uqbar, podemos colocar a cualquiera de las personas, lugares y cosas que aparecen en las ficciones de Borges; en todas ellas un espejo y una enciclopedia van siempre juntos, pues, para Borges, cualquier enciclopedia, existente o conjeturada, es tanto un laberinto como una brújula. Aun cuando Borges no fuera el fundador primordial de la literatura hispanoamericana (que lo es), aun cuando sus relatos no poseyeran auténtico valor estético (que lo poseen), seguiría siendo uno de los escritores canónicos de la Edad Caótica, pues, más que ningún otro escritor aparte de Kafka, a quien emula deliberadamente, él es la literatura metafísica de la época. Su postura cosmológica es declaradamente caótica; su imaginación es la de un gnóstico declarado, aunque intelectual y moralmente sea un humanista escéptico. Para Borges, los antiguos heresiarcas gnósticos, Basílides de Alejandría en particular, son verdaderos precursores. El breve ensayo «Una vindica-

ción del Falso Basílides» concluye con una maravillosa defensa general del gnosticismo:

> Durante los primeros siglos de nuestra era, los gnósticos disputaron con los cristianos. Fueron aniquilados, pero nos podemos representar su victoria posible. De haber triunfado Alejandría y no Roma, las estrambóticas y turbias historias que he resumido aquí serían coherentes, majestuosas y cotidianas. Sentencias como la de Novalis: «La vida es una enfermedad del espíritu», o la desesperada de Rimbaud: «La verdadera vida esta ausente; no estamos en el mundo», fulminarían en los libros canónicos. Especulaciones como la desechada de Richter sobre el origen estelar de la vida y su causal diseminación en este planeta, conocerían el asenso incondicional de los laboratorios piadosos. En todo caso, ¿qué mejor don que ser insignificantes podemos esperar, que mayor gloria para un Dios que la de ser absuelto del mundo?

Para Borges y los gnósticos, la Creación y la Caída del cosmos y la raza humana son uno y el mismo suceso. La realidad primordial era el Pleroma o plenitud, llamado Caos por los judíos ortodoxos, los cristianos devotos y los musulmanes, pero reverenciado como Antepasado y Antepasada por los gnósticos. En sus imaginaciones, Borges regresa a esa veneración. ¿La comparte? Al igual que Beckett, Borges leía a Schopenhauer con intensa simpatía, pero Borges lo interpretaba como insinuando «que somos fragmentos de un Dios que, al principio del tiempo, se destruyó a sí mismo en su deseo de no existencia». Un Dios muerto o desaparecido o, en el gnosticismo, un Dios ajeno, apartado de su falsa creación, es el único vestigio de teísmo que queda en Borges. Su metafísica, cuando no juega al idealismo, también sigue a Schopenhauer y a los gnósticos. Vivimos en una fantasmagoría, en una imagen de la Eternidad distorsionada en un espejo, que Borges transmite con considerable vigor. «El orden inferior es un espejo del orden superior; las formas de la tierra corresponden a las formas del cielo; las manchas de la piel son un mapa de las incorruptibles constelaciones; Judas refleja de algún modo a Jesús», escribió en «Tres versiones de Judas», donde el condenado teólogo danés Runeberg elabora su teoría de que Judas, no Jesús, era el Dios Encar-

nado, y que «agregó al concepto del Hijo, que parecía agotado, las complejidad del mal y del infortunio».

Puesto que los valentinianos habían enseñado la doctrina de la degradación divina, Borges se muestra bastante gnóstico, aunque más drástico quizá que ningún otro gnóstico desde los ofitas, que celebraban a la serpiente en el relato de la Caída. En este registro, la perfección de Borges llega con su relato «Los teólogos», en el que dos doctores de la iglesia primitiva, Aureliano de Aquilea y Juan de Panonia (ambos inventados por Borges), rivalizan en refutar herejías esotéricas. Borges, de manera deliciosa, nos resume su contienda, recalcando que Aureliano, el menos dotado y por tanto el más resentido, está obsesionado con Juan: «Militaban los dos en el mismo ejercito, anhelaban el mismo galardón, guerreaban contra el mismo enemigo, pero Aureliano no escribió una palabra que inconfesablemente no propendiera a superar a Juan». Al final del relato, Aureliano instiga la quema de Juan en la hoguera, declarado culpable de herejía, y a continuación muere el mismo precisamente de la misma manera en un bosque irlandés incendiado por un rayo. En el más allá, Aureliano descubre que, para Dios, él y Juan «formaban una sola persona», al igual que Lönnrot y Red Scharlach formaban una sola persona. Borges es tristemente coherente: en el laboratorio de su universo nos enfrentamos a nuestras imágenes en el espejo, no sólo de la naturaleza, sino también del yo.

Tal como han observado todos los críticos, el laberinto es la imagen central de Borges, donde convergen todas sus obsesiones y pesadillas. Sus precursores literarios, desde Poe a Kafka, son utilizados para construir este emblema del caos, pues Borges puede transmutarlo casi todo en un laberinto: casas, ciudades, paisajes, desiertos, ríos, y por encima de todo ideas y bibliotecas. El laberinto supremo fue el palacio diseñado por el fabuloso artífice Dédalo para proteger y encarcelar al Minotau-

ro, medio toro, medio hombre. Nunca he entendido muy bien por qué Joyce tomó ese nombre para su yo adolescente; cierto, Dublin es un laberinto y *Ulises* otro, y el cíclico *Finnegans Wake* es laberínrico, pero Joyce es demasiado cómico y demasiado naturalista para exaltar una imagen del caos como tal, contrariamente a Kafka, Borges o Beckett. Joyce tenía sus tendencias maniqueas, pero nunca se sumergió en Schopenhauer o el gnosticismo, ni elaboró una teoría gnóstica propia.

Aunque en Borges el laberinto es esencialmente una imagen que funciona como un juego, sus implicaciones son tan sombrías como en Kafka. Si todo el cosmos es un laberinto, entonces la imagen favorita de Borges se vincula a la muerte, o a una visión de la vida que es esencialmente freudiana, el mito de la pulsión de la muerte. De aquí que nos encontremos con la ironía de que los dos escritores modernos a quienes más exasperaba Freud eran Borges y Nabokov. Ambos se mostraron petulantes y desagradables con él. Oigamos a un Borges bastante poco inspirado:

> Le considero una especie de loco, ¿no? Un hombre cuyo objeto de estudio era una obsesión sexual. Bueno, quizá no se lo tomara a pecho. Quizá sólo lo hacía como una especie de juego. Intenté leerlo, y pensé que en cierto sentido era o un charlatán o un loco. Después de todo, el mundo es demasiado complejo para ser reducido a un esquema tan simple. Pero en Jung, bueno, naturalmente, he leído a jung mucho más extensamente que a Freud, pero en Jung percibes una inteligencia amplia y receptiva. En el caso de Freud, todo se reduce a unos cuantos hechos desagradables.

Esos hechos desagradables, en el caso de Borges, incluyen un primer y único matrimonio, a los sesenta y ocho años, que al cabo de tres concluyó en divorcio, y una asombrosa intimidad (y permanente residencia) con su madre, que murió en 1975, a los noventa y nueve años. Ninguno de estos hechos, ni la aversión que Borges sentía por Freud, son de particular interés para sus lectores, sólo en la medida en que pueden contribuir a iluminar su posición respecto a la tradición literaria y la naturaleza de su arte. El particular deleite que Borges encuentra en la

literatura es el reverso de las anteriores consideraciones de influencia, como en el análisis de la influencia de Kafka en Browning que realiza en «Kafka y sus precursores»:

> En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema *Fears and Scruples* de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* sus precursores.

Borges no se permitiría reconocer que polémica y rivalidad guían esa creación del precursor. En *El hacedor* identifica como su principal precursor, entre los escritores argentinos, a Leopoldo Lugones, que se suicidó en 1938. La dedicatoria del libro a Lugones olvida convenientemente la ambivalencia respecto al viejo poeta que Borges y su generación habían manifestado, aunque Borges había sido típicamente ambivalente en su ambivalencia. Al envejecer, Borges comenzó a preferir la opinión de que la literatura canónica es algo más que una continuidad, de hecho es un inmenso poema compuesto por muchas manos a través de los siglos. En los años sesenta, cuando Borges se había convertido en lo que su biógrafo Emir Rodríguez Monegal llamaba «el viejo gurú», este idealismo literario comenzó a ser absoluto, sobrepasando las versiones más cscepticas de autoría común que Borges había encontrado en Shelley y Valéry.

Un curioso panteísmo, aplicado principalmente a los escritores, recorre todo Borges: no sólo Shakespeare, sino todos los escritores son al mismo tiempo todos y ninguno, el laberinto vivo y único de la literatura. Al igual que Lönnrot y Red Scharlach, al igual que los teólogos Aureliano y Juan, Homero, Shakespeare y Borges se funden en un solo autor. Al contemplar este idealismo nihilista, recuerdo la mejor frase que he leído acerca de Borges, de Ana María Barrenechea: «Borges es un escritor admirable empeñado en destruir la realidad y conver-

tir al hombre en una sombra». Tan impresionante proyecto, de haberse puesto Shakespeare a ello, habría estado más allá de sus posibilidades. Borges puede herirte, pero siempre del mismo modo, de manera que llegamos al principal defecto de Borges: sus mejores obras carecen de variedad, aun cuando se valgan de todo el canon occidental y más. Quizá al darse cuenta de ello Borges intentó regresar al realismo naturalista de finales de los sesenta, pero el resultado, *El informe de Brodie*, es esencialmente fantasmagoría.

¿Qué hay en el centro del laberinto de Borges? Las historias que cuenta son como pequeños fragmentos de un libro de caballerías, y sin embargo Borges, contrariamente a Hawthome, a quien apreciaba enormemente, no escribe libros de caballerías, que se basan en encantamientos y en un conocimiento imperfecto. Borges es escéptico, muy sabio, y deliberadamente carece de la extravagancia del libro de caballerías, de su idea de sobrepasar los límites. Su arte esta meticulosamente controlado y a veces es bastante evasivo. Ni Borges ni su lector pueden perder interés en las historias, donde todo está calculado. El temor a lo que Freud denominaba la novela familiar y a lo que podríamos llamar la novela familiar de la literatura confina a Borges a la repetición, a una excesiva idealización de la relación escritor-lector. Puede que sea precisamente esto lo que le convierte en el padre ideal de la literatura hispanoamericana moderna: el ser infinitamente sugestivo y su alejamiento de todos los conflictos culturales.

Sin embargo puede que esté condenado a una menor eminencia, aún canónica pero ya no central, en la literatura moderna. Comparar sus relatos y parábolas con los de Kafka, aunque parece inevitable, no resulta muy halagador para Borges, en parte porque este invoca a menudo a Kafka, de manera tanto evidente como implícita. A Beckett, con quien Borges compartió un premio internacional en 1961, podemos releerlo una y

otra vez con apasionamiento, a Borges no. Borges es muy hábil, pero no admite una visión schopenhaueriana tan poderosamente como Beckett. Sin embargo, la posición de Borges en el canon occidental, si prevalece, será tan segura como la de Kafka y la de Beckett. De todos los autores latinoamericanos de este siglo, es el más universal. Exceptuando a los escritores modernos más poderosos —Freud, Proust y Joyce—, Borges tiene más poder de contaminación que casi ningún otro, aunque aquéllos tengan más talento y su obra sea de mayor alcance, Si lees a Borges a menudo y con atención, te vuelves un tanto borgiano, pues leerle es activar una conciencia de la literatura en la que él ha ido más lejos que ningún otro.

Esta conciencia, a la vez visionaria e irónica, es difícil de describir, pues acaba con esa antítesis discursiva entre lo individual y lo común. Tiene que ver con el hecho de reconocer que, en mayor o menor grado, toda la literatura es plagio, una idea que se debe a Thomas De Quincey, ensayista romántico inglés, exuberante plagiario a conciencia, y probablemente el más importante de todos los precursores borgianos. De Quincey escribía en una prosa del Alto Romanticismo, casi barroca en su sinuosa intensidad emocional, y rapsódica, a menuda provista de un vigor mágico. El estilo en prosa de Borges es casi una reacción-formación al de De Quincey, pero los procedimientos y obsesiones de Borges están muy cerca de los del autor de *Confesiones de un comedor de opio inglés* y del inacabado *Suspiria de profundis*. De Quincey es más original y sutil al exponer sus propios sueños, algunos de los cuales son transmutados en relatos por Borges. Uno de estos, «El inmortal», es el más extraño de los mejores cuentos de Borges, y en catorce páginas se condensan casi todas sus obsesiones creativas. Es uno de los sublimes ejemplos de literatura fantástica de nuestro siglo.

Casi todo «El inmortal» es la narración en primera persona de Flaminio Rufo, el tribuno de Roma de la legión estacionada

en Egipto durante el reino del emperador Diocleciano. Su identidad es una sorpresa desde el principio; el manuscrito, encontrado en 1929 en Londres, estaba oculto en el último volumen de la *Ilíada* en seis tomos de Alexander Pope (1720). Escrito en inglés, supuestamente en la década de 1920, el relato es presumiblemente la obra de un antiguo comerciante, Joseph Cartaphilus de Esrnirna, «un hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris, de rasgos singularmente vagos», que habla francés, inglés y «una conjunción enigmática de español de Salónica y de portugués de Macao». Suponemos, al final del relato, que los rasgos singularmente vagos son los del Inmortal, el mismísimo poeta Homero, que se ha fusionado con el tribuno romano y finalmente (como consecuencia) con el propio Borges, del mismo modo que el relato «El inmortal» funde a Borges con sus modelos: De Quincey, Poe, Kafka, Shaw, Chesterton, Conrad y varios más.

«El inmortal» podría haberse titulado «Homero y el laberinto», pues esas dos entidades, el autor y la laberíntica y en ruinas Ciudad de los inmortales, constituyen la historia. Rufo el tribuno, que sigue buscando la Ciudad de los inmortales, ve su doble en una figura bastante temible que resulta ser Homero, primero de los poetas inmortales. Ronald J Christ (¡un nombre borgiano!) en *The Narrow Act: Borges' Art of Illusion* lee el relato como un viaie conradianoeliotiano al simbólico Corazón de las Tinieblas. La analogía es útil si eliminamos el elemento moral de Conrad, que no encuentra acomodo en «El inmortal», y sólo rara vez es importante en Borges, cuya grandeza va pareja a su esteticismo heroico, que repudia la convención moral y las preocupaciones sociales, e incluso juega irónicamente a devaluar a Homero, como si su arte épico fuera vulgar.

Homero, al igual que Shakespeare, es para Borges el Hacedor o poeta arquetípico, pero también el hombre arquetípico, al igual que el Albion de Blake o el Earwicker de Joyce (Aqui Vie-

ne Todo el Mundo), que debe de ser el motivo por el que Borges, con una ironía difícil de calificar, pudo describir «Los inmortales» como «un bosquejo de una ética para inmortales». Esta ética resulta ser sólo la habitual evasión de Borges de la novela familiar de la literatura, su idealización de las relaciones de influencia. Todos los escritores son iguales; la originalidad es algo improbable. Homero y Shakespeare, siendo todos y ninguno, hicieron que la individualidad resultara imposible, de modo que la personalidad es un mito anticuado. Viviremos para siempre, así que ya habrá tiempo de leer todo y a todos, como ocurre en la obra de Shaw *Regreso a Methuselah*, una de las fuentes principales de «El inmortal».

Este idealismo literario, si no fuera unido a una ácida ironía, haría de Borges un autor insípido, y convertiría «El inmortal» en una especie de parodia-profecía de un manifiesto multiculturalista. Nada que temer: el relato de Borges es una pesadilla de lo más desolado y estremecedor, y la idealización de la literatura se reduce, mediante una ironía swiftiana, a un pesimismo nihilista en el que la inmortalidad es vista como la mayor pesadilla de todas, una arquitectura onírica que sólo puede ser laberíntica. De todas las fantasmagorías de Borges, la Ciudad de los inmortales es la más espantosa, Rufo, el tribuna, al explorarla, la encuentra «tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros».

La palabra crucial es «contamina», y el sentimiento dominante de «El inmortal» es la angustia por la contaminación. Homero, cuando se identifica por primera vez, es un troglodita mudo, de aspecto horrible, que come serpientes, y el tan buscado Río de los inmortales es sólo un arroyo arenoso. Al igual que los demás Inmortales, Homero ha sido casi destruido por una vida de «pura especulación». Si Hamlet no pensaba dema-

siado, sino con demasiado tino, entonces el Homero de Borges (que es también Shakespeare) ha pensado no con demasiado tino, sino demasiado infinitamente. Borges, en parte, esta satirizando *Regreso a Methuselah,* pero también está atacando su propio idealismo literario. Sin rivalidad y polémica entre los inmortales no hay, paradójicamente, vida, y la literatura muere. Para Borges, toda teología es una sección de la literatura fantástica. En «El inmortal» observa con soberbia ironía que a pesar de su profesada fe en la inmortalidad judíos, cristianos y musulmanes veneran sólo este mundo porque realmente sólo creen en él, y le asignan estados futuros sólo como recompensa o castigo. En una nota de 1966, Borges hace una maravillosa observación sobre la posición que para el ocupan la ontoteología y la metafísica especulativa:

> En una ocasión compilé una antología de literatura fantástica. Tengo que admitir que el libro es uno de los pocos que un segundo Noé debería salvar de un segundo diluvio, pero denuncié la culpable omisión de los más importantes e inesperados maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Brigena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley. De hecho, ¿qué son los prodigios de Wells o Edgar Allan Poe —una flor que nos viene del futuro, un cadáver sometido a hipnosis— comparados con la creación de Dios, con la elaborada teoría de un ser que en cierto modo puede ser tres y que solitario perdurará para siempre *sin tiempo*? ¿Qué es el bezoar comparado con la idea de la armonía preestablecida? ¿Qué es el unicornio al lado de la Trinidad? ¿Quién es Lucio Apuleyo ante los proliferadores de Budas del Gran Vehículo? ¿Qué son todas las noches árabes de Scheherazade comparadas con un argumento de Berkeley? He venerado la invención gradual de Dios; también del Cielo y del Infierno (una remuneración inmortal, un castigo inmortal). Son invenciones admirables y curiosas de la imaginación del hombre.

Los términos clave, irónicos y exactos, son «venerado» y el repetido «inmortal». Dios, inventado gradualmente, es quizá la mayor obra de la literatura fantástica. El Yahvista no inventó a Yahvé, pero el Dios adorado por los judíos, los cristianos, los musulmanes, es el personaje literario de Yahvé, creado por el Yahvista; y quienquiera que escribiera el Evangelio de Marcos creó el personaje literario de Jesús, adorado por todos los cristianos. La «remuneración inmortal» del cielo incluye a esos

personajes literarios como parte del pago, y eso nos devuelve a «El inmortal», donde Borges sólo nos deja palabras. Las imágenes, incluso de Dios, se diluyen en la memoria; las palabras permanecen, y son siempre las «palabras de otros», pues ninguno de entre nosotros puede tener sus propias palabras.

Si «El inmortal» es, como sospecho, un autocastigo de Borges por su excesivo idealismo literario, ¿que encontramos en ese relato y en el resto de su obra? ¿Se trata de un logro estético suficientemente vivido para superar su aparente nihilismo? Borges se ve a sí mismo como el celebrante de las cosas cuando éstas nos dan su adiós; sus relatos y poemas posteriores a menudo describen la experiencia de hacer algo por última vez, el ver a alguien o un lugar como despedida. Borges siempre puso su énfasis creativo en la pérdida: uno solamente puede perder lo que nunca ha tenido es un estribillo que recorre toda su obra.

Nadie más en la tradición occidental ha subvertido la idea de la inmortalidad literaria tan implacablemente como Borges. Devuelve a sus lectores al motivo inicial que lleva a buscar metáforas, a desear ser diferente, a encontrarse en otro lugar, a elegir convertirse en escritor. Una vocación militar frustrada se ve reemplazada por la llamada de la literatura, aunque Borges, un caballero argentino, nunca pudo reconciliarse con las verdades agonistas de la autonomía y la originalidad poéticas. La personalidad y la individualidad podían expresarse mediante el liderazgo y el heroísmo militares, y así fue en el caso de sus ancestros, varios de los cuales murieron en causas perdidas. El coraje fue la provincia de su abuelo materno, Isidoro de Acevedo Laprida, que en su juventud luchó en las guerras civiles argentinas, vivió un largo retiro y murió en la fantasmagoría de defender a su patria: «reunió a un ejército de fantasmas de Buenos Aires / para que le mataran en la batalla».

Hay también poemas de Borges dedicados a dos heroicos ancestros, uno muerto por los rebeldes en una guerra civil anterior, el otro victorioso en la batalla de Junín durante la guerra de la independencia argentina. En comparación con esos guerreros familiares, Homero y Shakespeare son ambiguamente retratados por Borges. Su principal atributo espiritual es una cierta vaguedad en el perfil; los rasgos borrosos de su identidad en parte reflejan nuestra falta de conocimientos biográficos, pero son primordialmente el resultado de la necesidad de Borges de fusionarlos con la literatura Borges siente un gran amor por ellos, y también pasión por Dante, Cervantes, Whitman, Kafka y otros; pero también hay una gran ambivalencia. La sensación de ser un epígono, que hizo que Borges comprendiera que se parecía más a su propio Pierre Menard que a Cervantes, fue transferida a todos los demás escritores, Homero y Shakespeare incluidos. «Quiero el tiempo convertido en una plaza», se lamenta suavemente uno de sus poemas. Fue un triunfo para Borges poder interpretar en «*Everything and Nothing*» que el retiro de Shakespeare a Stratford había sido producto del cansancio de «esa alucinación dirigida»: su capacidad para crear «el hastío y el horror» de una miríada de personajes. Ese Shakespeare es un inmortal agotado, al igual que el Homero de Borges. Es un tributo a Borges observar que comenzó y acabó como otro agotado Inmortal y fundó una verdadera dignidad estética sobre su ambivalente entrada en el laberinto de la literatura canónica.

Walt Whitman, no tanto el Homero norteamericano (su aspiración) como un gran y original poeta, me parece una refutación de la laberíntica visión borgiana de la literatura como una confusión de identidades creadoras, aun cuando el propio Whitman proclamara a menudo su deseo de absorber todas las demás identidades en una grandeza mesiánica, su capacidad para contener multitudes. Ésa, como mostraba en el capitulo

sobre Whitman, fue la proclama de «Walt Whitman, un americano, uno de los brutos», y no el Whitman más auténticos, el «yo real». Diverso fue en su poesía y más diversa ha sido su influencia en otros poetas, ya sean norteamericanos o hispanoamericanos. Su influjo más importante sobre sus herederos esta casi siempre reprimido, como en la poesía de T. S. Eliot y Wallace Stevens. Aunque Whitman fue crucial para ellos, y para Ezra Pound (a pesar de los tres), y para Hart Crane (mejor dispuesto a ella), podría argüirse que la influencia más vital de Whitman fue sobre la América hispana: Borges, Neruda, Vallejo y Paz.

Borges, que comenzó como whitmaniano, rechazó esa temprana influencia, aunque ahondó en una sutil y madura comprensión de Whitman, más evidenciada quizá por su traducción de una antología de *Hojas de hierba* en 1969. Durante los años veinte, Borges atacó a los whitmanianos hispanoamericanos por hacer de su héroe el centro de un culto personal; también denigró al poeta de *Canto de mí mismo* por su supuesta creencia de que nombrar objetos sería suficiente para convertirlos en originales montándose sobre la escalera emersoniana de la sorpresa. Pero en 1929 Borges se arrepintió, aunque sólo convirtiendo a Whitman en el impersonal Borges como si fuera otro modernista bastante lacónico. Demasiado inteligente para quedarse en este Whitman, Borges llegó a una segunda y mejor interpretación en «Una nota a Walt Whitman», ahora incluida en *Otras inquisiciones*, En ella, Borges distingue cuidadosamente entre la persona o máscara, Walt Whitman, y la persona o autor, Walt Whitman, Jr.: «Este último era casto, reservado, y un tanto taciturno; el primero efusivo y orgiástico es más importante comprender que el sencillo y feliz vagabundo que nos proponen los versos de *Hojas de hierba* habría sido incapaz de escribirlos».

Pero el mejor y más clarificador tributo de Borges a Whitman procede de una entrevista de 1968:

> Whitman es uno de los poetas que más me han impresionado en toda mi vida. Creo que existe una tendencia a confundir a Mr. Walt Whitman, el autor de *Hojas de hierba,* con Walt Whitman, el protagonista de *Hojas de hierba,* y Walt Whitman no nos ofrece tanto una imagen como una especie de magnificación del poeta. En *Hojas de hierba,* Walt Whitman escribió una especie de epopeya cuyo protagonista era Walt Whitman, no el Walt Whitman que estaba escribiendo, sino el hombre que le habría gustado ser. Naturalmente, no lo digo como una crítica a Whitman; su obra no debería leerse como las confesiones de un hombre del siglo XIX, sino como una epopeya acerca de una figura imaginaria, una figura utópica, que es hasta cierto punto una magnificación y proyección del escritor y del lector. Recodarán que en *Hojas de hierba* el autor a menudo se funde con el lector, y por supuesto esto expresa su teoría de la democracia, la idea de que un solo protagonista puede representar toda una época. Es imposible sobrevalorar la importancia de Whitman. Incluso teniendo en cuenta los versículos de la Biblia o de Blake, podemos decir que Whitman es el inventor del verso libre. Podemos considerarlo de dos maneras: hay un lado cívico —el hecho de pensar en las multitudes, las grandes ciudades y América—, y un elemento íntimo, aunque no podemos estar seguros de si es genuino o no. El personaje que Whitman ha creado es uno de los más adorables y memorables de toda la literatura. Es un personaje como don Quijote o Hamlet, aunque no menos complejo, y posiblemente más adorable que estos dos.

Comparar a Walt Whitman, el protagonista de *Hojas de hierba,* con don Quijote o Hamlet es exacto y estimulante; Whitman es de hecho su más importante (y único) personaje literario, su poderosa creación. La verdad es que Hamlet no es muy adorable, por carismático que sea; pero sí don Quijote, y también Walt Whitman. El asunto es aún más complejo de lo que Borges admite: ¿quién fue el enfermero sin paga que de un modo tan desprendido sirvió a enfermos y agonizantes durante la Guerra Civil en Washington D.C.? ¿No fue al mismo tiempo Walt Whitman el héroe poético y Walter Whitman, Jr., que en ese contexto se habían fundido? La imagen de Walt Whitman el enfermero es tan impresionante como la imagen del mártir Abraham Lincoln, y quizá más adorable. El poeta elegíaco de «La última vez que florecieron las lilas en el huerto» se ganó la autoridad de llorar a Lincoln mediante su servicio a la vida y a

la literatura. En sus mejores poemas Whitman tiene algo de extraño y arrollador, y también como imagen de América, tanto del Norte como del Sur, como han demostrado los poetas hispanoamericanos.

Pablo Neruda, por consenso general, es el más universal de esos poetas, y puede considerarse como el auténtico heredero de Whitman. El poeta del *Canto general* es un rival más digno que cualquier otro descendiente de *Hojas de hierba*, una afirmación que me resulta difícil hacer, como amante de Hart Crane y Wallace Stevens que soy. No estoy muy seguro de si Pablo Neruda, a pesar de su variedad e intensidad, alcanzó realmente la eminencia de Whitman, o de Emily Dickinson, pero ningún poeta del hemisferio occidental de nuestro siglo admite comparación con él. Su desdichado estalinismo es a menudo una excrecencia, una especie de verruga en la textura de sus poemas, aunque sólo en un par de ocasiones echa a perder su *Canto general*. Neruda, en su relación con Whitman, siguió la pauta de Borges: inicialmente fue discípulo, a continuación lo criticó y, en sus últimas obras, revisó a Whitman de una manera bastante compleja. En una entrevista con Robert Bly, en 1966, Neruda distinguía la poesía hispanoamericana (la suya y la de César Vallejo) de la de los poetas españoles modernos, muchos de los cuales habían sido amigos suyos: Lorca, Hernández, Alberti, Cernuda, Aleixandre, Machado. Éstos tenían detrás, en el Siglo de Oro español, a los grandes poetas del Barroco —Calderón, Quevedo, Góngora— que habían nombrado todo lo que era importante. El atractivo de Whitman fue que enseñó a ver y a nombrar lo que no había sido visto o nombrado anteriormente:

> En Sudamérica, la poesía es una cuestión por completo distinta. En nuestros países puedes ver ríos que no tienen nombre, árboles que nadie conoce y pájaros que nadie ha descrito. Para nosotros es más fácil ser surrealistas porque todo lo que conocemos es nuevo. Nuestro deber, entonces, tal como lo entendemos, es expresar lo desconocido. En Europa se ha pintado todo, se ha cantado todo. Pero no en América. En ese sentido, Whitman fue un gran maestro. Porque ¿qué es Whitman? No sólo fue profundamente consciente de todo, ¡sino que tuvo los

> ojos bien abiertos! Tenía unos ojos tremendos para verlo todo… nos enseñó a ver las cosas. Fue nuestro poeta.

Eso parece más una idealización de Neruda que una adecuada descripción de Whitman, evasivo y lleno de matices. Sin embargo, Neruda prosigue diciendo que «Whitman no es tan simple, sino que es un hombre complicado, y cuanto más complicado más nos ofrece lo mejor de sí». Las complejidades de Whitman son interminables; las de Neruda quizá no. Borges y Neruda se tuvieron inquina; el humano Borges no iba a abrazar el estalinismo, y el comunista Neruda afirmaba con desprecio que Borges no vivía en el mundo real, que estaba formado por obreros, campesinos, Mao y Stalin. Hay una hábil decapitación de Neruda por parte de Borges, que era un hombre con quien más valía no enzarzarse en disputas verbales:

> Le considero un hombre muy mezquino… escribió un libro acerca de los tiranos de Sudamérica, y a continuación varias estrofas contra los Estados Unidos. Ahora sabe que todo eso es basura. Y no dice ni una palabra contra Perón. Porque tenía un pleito en Buenos Aires, eso me lo explicaron luego, y no quería arriesgarse. Y así, cuando se suponía que escribía a voz en cuello, lleno de noble indignación, no tenía nada que decir contra Perón. Y estaba casado con una dama argentina, y sabía que muchos de sus amigos estaban en la cárcel. Conocía la situación de nuestro país, pero no dijo ni una palabra contra Perón.

El libro es *Canto general* (1950); Borges, en estas palabras fechadas en 1967, podría haber estado pensando maliciosamente en lo que, según Enrico Mario Santi, fue su sátira profética contra Neruda: su magnífico relato «El Aleph», escrito en 1945, y publicado por primera vez en 1949, un año antes de la épica enciclopédica de Neruda. *Canto general* está compuesto por unos trescientos poemas independientes, dispuestos en quince secciones y escritos entre 1938 y 1950. Neruda y el Partido Comunista Chileno divulgaron ampliamente el libro antes de su aparición, y es seguro que Borges sabía como iba a ser la obra de Neruda. En «El Aleph», Neruda es satirizado como rival de Borges encarnándose en el personaje del fatuo Carlos Argentino Daneri, un poeta inconcebiblemente malo y un evi-

dente imitador de Whitman. La total demolición de la obra que estaba escribiendo Neruda tiene lugar de un modo delicioso; el *Canto general* pretende cantar a toda Latinoamérica: la topografía, los árboles y las flores, los pájaros y las bestias, villanos nativos y extranjeros, héroes entre los que se incluyen Pablo Neruda, el Partido Comunista y el Gran Castigador Stalin, cuyos asesinatos Neruda parece aprobar: «el castigo es necesario». Amablemente, Borges nos presenta un castigo literario anticipado:

> Una sola vez en mi vida he tenido ocasión de examinar los quince mil dodecasílabos del Polyolbivn, esa epopeya topográfica en la que Michael Drayton registró la fauna, la flora, la hidrografía, la orografía, la historia militar y monástica de Inglaterra; estoy seguro de que ese producto considerable pero limitado es menos tedioso que la vasta empresa congénere de Carlos Argentino. Éste se proponía versificar toda la redondez del planeta; en 1941 ya había despachado unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle Once de Setiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos de un acreditado acuario de Brighton. Me leyó ciertos laboriosos pasajes de la zona australiana de su poema, y en cierto momento elogió una palabra de su propia cosecha, el color «blanquiceleste», que él creía que «*sugiere* el cielo, que es un factor importantísimo del paisaje australiano». Pero esos largos e informes alejandrinos carecían de la relativa agitación del prefacio. (…)
>
> Hacia la medianoche me despedí.

En sus momentos de menor inspiración, al *Canto general* despacha la vegetación, los animales, los pájaros e incluso los minerales de Sudamérica. En un comentario de 1970 acerca de «El Aleph», Borges rechazaba la idea de que hubiera pretendido hacer de Daneri un imitador de Dante (los versos citados parodian claramente a Neruda y a imitadores de Whitman de segunda fila) tras rendir otro astuto tributo al casi homérico catalogador de *Hojas de hierba*:

> Mi principal problema al escribir el relato residía en lo que Walt Whitman había conseguido con tanta fortuna: poner por escrito un limitado catálogo de cosas infinitas. La tarea, como es evidente, resulta imposible, pues tan caótica enumeración sólo puede ser simulada, y todo elemento aparentemente fortuito tiene que ir ligado a su vecino por secreta asociación o contraste.

Según el propio resumen de Borges, el Aleph, el fetiche o talismán de la narración cabalística, es el equivalente espacial de la eternidad, donde «todo tiempo —pasado, presente y futuro— coexiste simultáneamente. En el Aleph, la suma total del universo espacial se halla en una diminuta y resplandeciente esfera de apenas una pulgada de diámetro». En relación con *Hojas de hierba* y con el *Canto general*, se trata de una buena descripción, pues «El Aleph», entre otras muchas cosas, es una crítica de la incontinencia poética. Aventuro que Borges, intelectual y formalmente, tenía mucho más en común con Emerson que con Whitman.

Para Neruda, Whitman era un padre idealizado que reemplazó al padre real de Neruda, el ferroviario José del Carmen Reyes. «Pablo Neruda» fue un seudónimo, más drástico que abreviar Walter Whitman, Jr. en «Walt Whitman». Al igual que Walt Whitman no pudo empezar a escribir *Hojas de hierba* hasta que supo que su padre, el carpintero cuáquero y alcohólico Walter Whitman se estaba muriendo, Neruda tampoco pudo comenzar su *Canto general* hasta que se libró de «Mi pobre padre… viril en la amistad, su vaso lleno». Si eres poeta, a un padre idealizado más vale malentenderle, y puede que Neruda comprendiera a Whitman demasiado bien, La lectura errónea creativa que Neruda hace de Whitman fue extraordinariamente deliberada, y ha sido agudamente descrita por Doris Sommer, cuando dice que Neruda intentó «destruir a su maestro resucitando modelos anteriores que nunca tentaron al lector con ninguna promesa de igualdad, y cuya progenie Whitman había rechazado en el prefacio a sus poemas». Es posible, aunque, en sus mejores poemas, Neruda resiste la comparación directa con Whitman.

Todo el mundo está de acuerdo en que la mejor sección del *Canto general* es la segunda, una sublime secuencia de doce cantos, «Alturas del Macchu Picchu». A ciento veinte kilómetros

del Perú, que había sido la capital del Imperio Inca, una ciudad abandonada reposa en las alturas del Macchu Picchu, una cumbre de los Andes. Al regresar a Chile en el otoño de 1943, después de tres años como cónsul general chileno en Ciudad de México, Neruda se detuvo en el Perú y subió a las montañas. Al cabo de dos años, escribió «Alturas del Macchu Picchu».

John Felstiner, el soberbio traductor de Neruda al inglés, señala que Whitman inspira el *pathos* de la voz de Neruda en el poema; «la plasmática solidaridad humana, la celebración de lo material y lo sensual, la conciencia del trabajo y la vida comunes, la apertura hacia la perspectiva humana, el poeta ofreciéndose a sí mismo como redentor». Considero que esta última imagen es la más importante, aunque en Neruda sea una de las más problemáticas, pues la gnosis emersoniana de Whitman es muy distinta del comunismo maniqueo de Neruda. Una directa yuxtaposición del final de «Alturas del Macchu Picchu» y de *Canto de mí mismo* presenta a ambos poetas con su voz más poderosa, y no favorece a Neruda:

> contadme todo, cadena a cadena
> eslabón a eslabón, y paso a paso,
> afilad los cuchillos que guardasteis,
> ponedlos en mi pecho y en mi mano,
> como un río de rayos amarillos,
> como un río de tigres enterrados,
> y dejadme llorar, horas, días, años,
> edades ciegas, siglos estelares.
> Dadme el silencio, el agua, la esperanza.
> Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.
> Apegadme los cuerpos como imanes.
> Acudid a mis venas y a mi boca.
> Hablad por mis palabras y mi sangre.

(Hasta aquí, Neruda. Oigamos ahora a Whitman).

> Me alejo como el aire, agita mis blancos rizos hacia el sol fugitivo,
> vierto mi carne en remolinos y la disperso en jirones de espuma.
> Que el lodo sea mi heredero, quiero crecer del pasto que amo;

si quieres encontrarte conmigo, búscame bajo la suela de tus zapatos.
Apenas comprenderás quién soy o qué quiero decir,
pero he de darte buena salud, y a tu sangre, fuerza y pureza.
Si no me encuentras al principio no te descorazones,
Si no estoy en un lugar me hallarás en otro,
en alguna parte te espero.

[Traducción de Jorge Luis Borges].

Ambos poetas se dirigen a las multitudes, aunque las metáforas de Neruda mezclan al Quevedo del Alto Barroco y el realismo mágico o surrealismo: río de rayos amarillos, tigres enterrados y «la lucha, el hierro, los volcanes» que animan a los obreros muertos que a su vez magnetizan el lenguaje y los deseos de Neruda. Es un *pathos* creíble, intenso y vigoroso, pero menos convicente que la amable autoridad de los versos de Whitman, que son extraordinariamente pacientes y receptivos. En Neruda se percibe la ansiedad de ser un epígono, aun cuando insta noblemente a los obreros muertos a hablar a través de sus palabras y su sangre. Whitman nos pregunta si *nosotros* hablaremos antes de que se vaya, si *nosotros* llegaremos demasiado tarde para alcanzarle, aunque nos espere. Neruda aprendió en otro poema la lección de Whitman, en la conclusión de su soberbio poema «El pueblo», que es un soberbio complemento a los dos últimos tercetos de *Canto de mí mismo*:

Por eso nadie se moleste cuando
parece que estoy solo y no estoy solo,
no estoy con nadie y hablo para todos:
alguien me está escuchando y no lo saben,
pero aquellos que canto y que lo saben
siguen naciendo y llenarán el mundo.

Que Neruda hace referencia a Whitman, a quien había traducido, es algo de lo que no me cabe duda, y la fusión de padre e hijo es casi completa, al menos en este momento. Parece que Neruda esté de acuerdo con el poeta y critico mexicano Octavio Paz, que desafió a Borges al pretender fusionar al Whitman

público y al privado en el apéndice final de *El arco y la lira* (1956):

> Walt Whitman es el único gran poeta moderno que no parece experimentar inconformidad frente a su mundo. Y ni siquiera soledad; su monólogo es un inmenso coro. Sin duda hay, por lo menos, dos personas en él: el poeta público y la persona privada, que oculta sus verdaderas inclinaciones eróticas. Pero su máscara —el poeta de la democracia— es algo más que una máscara: es su verdadero rostro. A pesar de ciertas interpretaciones recientes, en él coinciden plenamente el sueño poético y el histórico. No hay ruptura entre sus creencias y la realidad social. Y este hecho es superior —quiero decir, más ancho y significativo— a toda circunstancia psicológica. Ahora bien, la singularidad de la poesía de Whitman en el mundo moderno no puede explicarse sino en función de otra, aún mayor, que la engloba: la de América.

Es un hermoso error. Malinterpreta a Borges («ciertas interpretaciones recientes») y subestima la complejidad poética de Whitman. Las «verdaderas inclinaciones eróticas» y la «circunstancia psicológica» no son lo principal; lo que importa es el mapa de la mente del propio Whitman, una cartografía en la que él enuncia dos yoes opuestos y un alma separada para cada uno. El verdadero rostro de Whitman no es ni democrático ni elitista; es hermético, tal como Neruda, a pesar de sí mismo, parece haber comprendido. Quizá el que el Whitman hispánica sea un problema tan desconcertante se deba a que las principales figuras implicadas —Borges, Neruda, Paz, Vallejo— no leyeron *Canto de mí mismo* y *A la deriva* con la suficiente proximidad.

Como contraste con los poetas latinoamericanos presento al asombroso poeta portugués Fernando Pessoa (1888-1935), que, como invención fantástica, sobrepasa cualquier creación de Jorge Luis Borges. Pessoa, nacido en Lisboa y descendiente por linea paterna de judíos conversos, fue educado en Sudáfrica, y, al igual que Borges, creció en el bilingüismo. De hecho, hasta los veintiún años escribió poesía sólo en inglés. En eminencia poética, Pessoa iguala a Hart Crane, a quien se parece enormemente, especialmente en *Mensagem* («mensaje» o «llamamiento»), una serie de poemas sobre la historia portuguesa semejan-

tes al *Puente* de Crane. Pero a pesar de lo poderosos que son los poemas líricos de Pessoa, constituyen tan sólo una parte de su obra; también inventó una serie de poetas alternativos —Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis entre ellos— y escribió volúmenes enteros de poemas para ellos, o mejor dicho, *como* ellos. Entre estos hay dos —Caeiro y Campos— que son grandes poetas, completamente distintos el uno del otro y de Pessoa, por no hablar de Reis, que es un interesante poeta menor.

Pessoa no estaba loco ni era un simple ironista; es Walt Whitman redivivo, aunque un Whitman que da nombres distintos a «mí mismo», «mi yo real» y «mi alma», y escribe maravillosos libros de poemas para los tres, así como un volumen distinto bajo el nombre de Walt Whitman. Los paralelismos resultan lo suficientemente estrechos como para no ser coincidencias, en especial porque la invención de los «heterónimos» (término de Pessoa) fue posterior a una inmersión en *Hojas de hierba*. Walt Whitman, uno de los brutos, un norteamericano, el «mí mismo» de *Canto de mí mismo*, se convierte en Álvaro de Campos, un ingeniero naval judío y portugués. El «yo real» se convierte en el «guardador de rebaños», el pastoral Alberto Caeiro, mientras que el alma whitmaniana se transmuta en Ricardo Reis, un materialista epicúreo que escribe odas horacianas.

Pessoa dota a los tres poetas de biografía y fisonomía, y les permite ser independientes de él mismo, hasta el punto de que coincidió con Campos y Reis a la hora de proclamar a Caeiro su «maestro» o precursor poético. Pessoa, Campos y Reis estuvieron influenciados por Caeiro, pero no por Whitman, y Caeiro no estuvo influenciado por nadie, pues fue un poeta «puro» o natural casi sin educación, que murió a la romántica edad de veintiséis años. Octavio Paz, uno de los adalides de Pessoa, resumió a este poeta desdoblado en cuatro con elegante econo-

mía: «Caeiro es el sol en cuya órbita giran Reis, Campos y él mismo. En cada uno hay partículas de negación o irrealidad. Reis cree en la forma, Campos en la sensación, Pessoa en los símbolos. Caeiro no cree en nada. Él existe».

La estudiosa portuguesa Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, que se ha convertido en la critica canónica de Pessoa, interpreta a los heterónimos como su «lectura, medio cómplice, medio disgustada con Whitman, no sólo de la poesía de Whitman, sino también de su sexualidad y de sus ideas políticas». Pessoa apenas reprimió el homoerotismo que aparece en el furioso masoquismo de Campos, que es muy poco whitmaniano; y la ideología democrática de *Hojas de hierba* era inaceptable para un monárquico visionario portugués.

Aunque Ramalho de Sousa Santos intenta eludir la angustia de la influencia que Whitman crea en Pessoa, no es fácil burlar las ansiedades de la contaminación, Al igual que D. H. Lawrence en sus *Estudios de literatura norteamericana clásica*, Pessoa-Campos manifiesta una enorme ambivalencia hacia el ambicioso abrazo del cosmos y de todo lo que hay en él por parte de Whitman; y sin embargo Pessoa parece saber, muchos mejor que sus críticos idealizantes, lo imposible que es separar sus yoes políticos de los de Whitman, a pesar de la maravillosa ficción de sus heterónimos. Incluso Ramalho de Sousa Santos, tras intentar una evasión feminista de las cargas de la influencia, regresa brillantemente a las ásperas realidades de la filiación temporal, de la novela familiar poética:

> A partir del diálogo implícito que hay en Whitman entre el yo y el *Yo Real*, Pessoa elaboró dos imágenes de la voz explícitamente distintas. Whitman, anteriormente, en virtud de una conciencia conectiva y orgánica, fue capaz de entrelazar esas dos voces en una globalidad dinámica. Pessoa, medio siglo después, inmerso en las corrientes del pensamiento contemporáneo y familiarizado con Nietzsche, Marinetti y especialmente Pater, de quien tradujo parte de su obra, descubriría una nueva estrategia para expresar el Yo a la manera whitmaniana, tanto técnica como filosóficamente. Al detectar dos yoes potencialmente opuestos en *Hojas de hierba*, y especialmente en *Canto de mí mismo*, Pessoa encontró la

manera de dejar constancia poética del flujo de una conciencia única, que se desplaza velozmente entre dos actitudes esenciales en relación con el Ser. Caeiro y Campos, juntos, entonan de nuevo el *Canto de mí mismo* como un dueto, en el que la voz principal del solista queda perpetuamente ensombrecida por la impalpable presencia del otro. Leer a una persona como parte esencial de otra ofrece una nueva lectura de los heterónimos.

Según este punto de vista, con el que coincido, Pessoa acepta su papel en el drama de la influencia poética, pero lleva la lectura de Whitman a un mayor grado de conciencia al exteriorizar la cartografía psíquica de su precursor como interacción de dos poetas ficticios. En primer lugar quiero aplicar esta lectura a los poemas de Caeiro y Campos, y luego pasar a Neruda, cuya diversidad poética ha provocado tantos comentarios críticos. Cuando Ricardo Neftalí Reyes asumió el seudónimo de Pablo Neruda y adoptó a Walt Whitman como padre adoptivo, dio su primer paso hacia el principio heteronómico de Pessoa. Dejando aparte el hecho de que con el tiempo el *Canto general* se confirme o no como el canto general de America, desplazando a *Hojas de hierba*, como profetizan algunos de sus admiradores, hay una gran parte de la poesía de Neruda que es distinta de su épica enciclopédica. La relación entre volúmenes y fases de su variadísima carrera es enormemente whitmaniana en los yoes muy distintos de Neruda que se manifiestan en los poemas, al igual que Caeiro y Campos son extraordinariamente diversos aunque sigan siendo yoes whitmanianos. Caeiro, al igual que el «yo real» de Whitman, está tanto dentro como fuera del juego, y lo observa y se admira ante él:

De este modo o de aquel modo,
conforme es o no oportuno,
pudiendo decir a veces lo que pienso,
y otras veces diciéndole mal y con mixtura,
voy escribiendo mis versos sin querer,
como si escribir no fuera una cosa hecha de gestos,
como si escribir no fuera una cosa que me ocurriese
como el darme el sol por fuera.
Procuro decir lo que siento

sin pensar en que lo siento.
Procuro arrimar las palabras a la idea
y no necesitar de un pasillo
del pensamiento para las palabras.
No siempre consigo sentir lo que sé que debo sentir.
Mi pensamiento sólo muy despacio atraviesa el río a nado
porque le pesa el hecho de que los hombres hicieron uso de él.
Procuro desnudarme de lo que aprendí,
procuro olvidarme del modo de recordar que me enseñaron,
y raspar la tinta con que me pintaron los sentidos,
desencajonar mis emociones verdaderas,
desenvolverme y ser yo, no Alberto Caeiro,
sino un animal que la naturaleza produjo.

[Traducción de Pablo del Barco].

El yo real de Whitman no escribió *Hojas de hierba* ni se burló del bruto Wait en «En el reflujo del océano de la vida», tras sufrir su violación masturbatoria en *Hojas de hierba*. La intuición de Pessoa le enseñó que tipo de poema podía haber escrito el yo real Whitmaniano: impremeditado, la expresión del animal humano o del hombre natural, con conocimientos, recuerdos y representaciones anteriores de los sentidos, todos ya desechados. ¿Puede existir un poema así? Desde luego que no, y Pessoa, naturalmente, lo sabe; pero los poemas de Caeiro son un fascinante intento de escribir lo que no puede escribirse. En el otro límite de la expresión —la rapsodia autocelebratoria del bruto y demoníaco Walt— Pessoa coloca al provocativo Campos, como en esta «Salutación a Walt Whitman»:

Portugal-Ifinito, once de junio de mil novecientos quince…
¡Yé-la-a-a-a-a-a-a!
Desde aquí, Portugal, con todas las épocas en mi cerebro,
te saludo, Walt, hermano mío en el universo,
yo, con mi monoculo y mi levita exageradamente ceñida,
no soy indigno de ti, Walt, bien lo sabes,
no soy indigno de ti, basta saludarte para no serlo…
Yo, tan dado a la indolencia, fácilmente cedo al tedio,
soy de los tuyos, bien lo sabes, y te comprendo y te amo,
y aunque nunca te conocí, y nací el mismo año en que tú morías,

sé que también me amaste, que me conociste, y estoy contento.
Sé que me conociste, que me contemplaste y me explicaste,
sé que eso es lo que soy, ya sea en el Ferry a Brooklyn dos años antes de nacer,
o paseando por Rua do Ouro pensando en todo lo que no es Rua do Ouro,
y al igual que tú lo sentiste todo, yo lo siento todo, y de este modo se entrelazan nuestras manos,
y con las manos entrelazadas, Walt, con las manos entrelazadas,
el universo baila en nuestra alma.
O siempre moderno y eterno, cantor de concretos absolutos,
concubina fogosa del universo disperso,
gran pederasta rozándote contra la diversidad de las cosas,
sexualizado por las piedras, los árboles, la gente, sus profesiones,
prurito del pasar veloz, de los encuentros casuales, de las meras observaciones,
mi entusiasmo por lo que está contenido en todo,
mi gran héroe entrando en la Muerte a saltos y a botes,
¡rugiendo y aullando y bramando saludos a Dios!
Cantor de la fraternidad feroz y tierna con todo,
gran demócrata epidérmico, cercano a todo en cuerpo y alma,
carnaval de todas las acciones, bacanal de todos los propósitos,
hermano gemelo de todos los impulsos,
Jean-Jacques Rousseau del mundo que había de producir máquinas,
Homero de lo *insaisissable* de fluctuante carnalidad,
Shakespeare de la sensación que comienza a andar a vapor,
¡Milton-Shelley en el horizonte de la Electricidad futura!
íncubo de todos los gestos,
espasmo que penetra todos los objetos-fuerza,
souteneur de todo el universo,
ramera de todos los sistemas solares…

Esta fantasía de 1915 prosigue durante más de doscientos versos, y va acompañada de dos extravagancias whitmanianas más largas, «Oda» y la *Oda marítima*, de treinta páginas, la obra maestra de Álvaro de Campos y uno de los poemas más importantes de este siglo. Exceptuando las mejores partes de *Residencia en la tierra* y de *Canto general*, no hay nada compuesto en la estela de Whitman que pueda compararse a la *Oda marítima* en

cuanto que exuberante invención. La «Salutación a Walt Whitman», con su sublime ambivalencia, supera a D. H. Lawrence como reacción-formación whitmaniana («Ramera de todos los sistemas solares»), y concluye con un bendito Whitman que es «Impotente y ardiente amante de las nueve musas y gracias».

Federico García Lorca, al saludar a Whitman quince años después (en 1930, el año en que se publicó *El puente*, de Hart Crane) en su «Oda a Walt Whitman», incluida en su libro surrealista *Poeta en Nueva York,* no sale muy bien librado de la comparación con los cantos de Campos; pero es que Lorca, contrariamente a Pessoa, conocía a Whitman sólo de segunda mano, e imaginaba a un «viejo hermoso» con «la barba llena de mariposas». Pessoa-Campos, empapado de Whitman e impulsado por él, le rechaza en aras de la supervivencia de su vida poética, en parte mediante la borgiana estrategia (antes de Borges) de *convertirse* en Walt Whitman, al igual que el Pierre Menard de Borges se convirtió en Cervantes a fin de usurpar la autoría de *Don Quijote*.

Neruda comprendió, al menos en sus propios poemas Whitmanianos, que el poeta de *Hojas de hierba* era evasivo, tímido, defensivo e invariablemente metamórfico. Tal como ha observado Frank Menchaca: «Neruda también debió de comprender que el yo que afirma estar en todas partes, y que aparece continuamente en la poesía de Whitman, no se halla en ninguna parte». La muerte se incluye quizá en ese «ninguna parte» tanto en Whitman como en Neruda, pero es uno de los temas de la obra de Neruda en el que Whitman el enfermero tiende a estar más presente. *Residencia en la tierra,* la culminación de su poesía primera, muestra a un Neruda que se enfrenta a la desolación al estilo del elegíaco Whitman contemplándose a sí mismo como parte de la deriva en el mar. Neruda observó que «Es una poesía sin salida», e insistió en que había superado la desesperación sólo mediante sus actividades en favor del bando repu-

blicano condenado a la derrota en la guerra civil española. Leo Spitzer, uno de los pocos críticos y eruditos modernos de importancia, describió *Residencia en la tierra* como una «enumeración caótica», que sería el Whitman más sombrío fuera de todo control, donde los procesos creativos whitmanianos se verían reducidos a lo que Spitzer denominó «actividades desintegradoras», o reflujo de Whitman en el océano de la vida.

En términos de los heterónimos de Pessoa, los poema de *Residencia en la tierra* son escritos por el elemento Caeiro encerrado en Campos, un Whitman atrapado dentro de sí mismo. Quizá esto se capta mejor en la conclusión del callejón sin salida «Walking Around»:

> Por eso el día lunes arde como petróleo
> cuando me ve llegar con mi cara de cárcel,
> y aúlla en su transcurso como una rueda herida,
> y da pasos de sangre caliente hacia la noche.
> Y me empuja a ciertos rincones, a ciertas casas húmedas,
> a hospitales donde los huesos salen por la ventana,
> a ciertas zapaterías con olor a vinagre,
> a calles espantosas como grietas.
> Hay pájaros de color de azufre y horribles intestinos
> colgando de las puertas de las casas que odio,
> hay dentaduras olvidadas en una cafetera,
> hay espejos
> que debieran haber llorado de vergüenza y espanto,
> hay paraguas en todas partes, y venenos, y ombligos.
> Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos,
> con furia, con olvido,
> paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia,
> y patios donde hay ropas colgadas de un alambre:
> calzoncillos, toallas y camisas que lloran
> lentas lágrimas sucias.

El *Canto general*, en sus momentos más poderosos, es el antídoto definitivo de esta versión suicida del whitmanismo de Neruda. Roberto González Echevarria calificó el *Canto general* de «poética de la traición», siniestramente profético del terrible

pathos de la muerte de Neruda el 23 de septiembre de 1973, doce días después de las masacres que se iniciaron con el asesinato de su amigo el presidente Salvador Allende por los militares chilenos. La traición es un tema menor en Whitman, cuyo compromiso político ha sido muy exagerado en estos malos momentos por los que pasa la crítica, en que todo esta politizado. Pero la traición, ya fuera a la España republicana o a Chile por parte de los militares en ambos casos, fue una liberación poética para Neruda, pues le emancipó del lado oscuro que compartía con Whitman sin la sobrenatural capacidad whitmaniana para enviarnos desde sí mismo, ahora y siempre, un amanecer. La definitiva lección de la influencia de Whitman —en Borges, Neruda, Paz y en tantos otros— puede que sea que sólo una originalidad tan extravagante como la de Pessoa puede esperar contenerla sin peligro para el yo o yoes poéticos.

22. BECKETT… JOYCE… PROUST… SHAKESPEARE

Richard Ellman, en su biografía definitiva *James Joyce*, nos ofrece una encantadora viñeta de la amistad entre Joyce y Beckett, que en ese momento tenían, respectivamente, cincuenta y veintiséis años:

> Beckett era adicto a los silencios, y también Joyce; entablaban conversaciones que a menudo consistían sólo en un intercambio de silencios, ambos impregnados de tristeza, Beckett en gran parte por el mundo, Joyce en gran parte por si mismo. Joyce estaba sentado en su postura habitual, las piernas cruzadas, la puntera de la pierna de encima bajo la canilla de la de abajo; Beckett, también alto y delgado, adoptaba la misma postura. Joyce de pronto preguntaba algo parecido a: «¿Cómo pudo el idealista Hume escribir una historia?». Beckett replicaba: «una historia de las representaciones».

La fuente de Ellman fue una entrevista con Beckett en 1953, más de veinte años después, pero Beckett tenía buena memoria. Joyce murió en 1941, cuando aún no había cumplido sesenta años; Beckett en 1989, a los ochenta y tres. Beckett siempre amó a Joyce como a un segundo padre, y comenzó siendo un discípulo total de su maestro. De todos los libros de Beckett, el que más me gusta es *Murphy*, su primera novela publicada, escrita en 1935, y no editada hasta 1938, pero el libro es tan joyceano como cualquier novela de Anthony Burgess, y desde luego tiene aparentemente poco en común con el Beckett maduro de la Trilogía (*Molloy, Malone muere, El innombrable*), de *Cómo es*, o de las obras de teatro más importantes (*Esperando a Godot, Fin de partida, La última cinta de Krapp*). Elijo *Murphy* como punto de partida para la discusión en parte porque siempre he disfrutado con la novela, y en parte para estudiar a Beckett en su vertiente más joyceana. Al propio Joyce le gustaba *Murphy* lo

suficiente como para haber memorizado la descripción del destino final de las cenizas de Murphy:

> Horas después, Cooper sacó el paquete de cenizas del bolsillo, donde aquella tarde lo había puesto para mayor seguridad, y lo arrojó airadamente al hombre que tanto le había ofendido. Rebotó, reventó, de la pared al suelo, donde enseguida se convirtió en objeto de mucho regate, pase, bloqueo, chut, puñetazo, cabezazo, todo dentro de la más estricta deportividad. A la hora de cerrar, el cuerpo, la mente y el alma de Murphy se distribuían profusamente por el suelo de la taberna; y antes de que otro día de primavera cubriera la tierra de gris habían sido barridos con el serrín, la cerveza, las colillas, los cristales, las cerillas, los esputos, el vómito.

Esta narración cordialmente escandalosa, al mencionar «el cuerpo, la mente y el alma», pretende recordarnos la voluntad de Murphy, leída en voz alta seis páginas antes:

> En referencia al destino Final de mi cuerpo, mi mente y mi alma, deseo que sean quemados y colocados en una bolsa de papel y llevados al Abbey Theatre, Lr. Abbey Street, Dublín, y de inmediato vertidos en lo que el gran y buen Lord Chesterfield llama quiosco de necesidad, donde han pasado sus horas más felices, a la derecha cuando uno baja al patio de butacas, y deseo que tiren de la cadena, si es posible durante la representación de alguna obra, y que todo sea llevado a cabo sin ceremonia ni muestra de pesar.

Lo que podría denominarse el buen humor negativo de *Murphy* es, felizmente, incesante. La belleza del libro reside en la exuberancia de su lenguaje: es el *Trabajos de amor perdidos* de Samuel Beckett. No es muy beckettiano, en parte por ser descaradamente joyceano, en parte porque es la única obra importante de Beckett que podemos incluir dentro de una historia de las representaciones, la novelas tal como las escribían Dickens, Flaubert y el primer Joyce, en lugar de la más problemática forma de «anatomía» (tal como le gustaba llamarla a Northrop Frye) de Rabelais, Cervantes y Sterne. *Murphy* posee una sorprendente continuidad narrativa, y cuando mis dos personajes favoritos, los pitagóricos dublineses Neary y Wylie, aparecen, en ocasiones acompañados de «las nalgas calientes y untadas de mantequilla de Miss Counihan», Beckett les da conversaciones cuya vivacidad y buen humor no volverá a permitirse:

—Sentaos, los dos, delante de mí —dijo Neary—, y no desesperéis. Recordad que no hay triángulo, por obtuso que sea, sin que la circunferencia de algún círculo pase por sus condenados vértices. Recordad también que un ladrón se salvó.

—Nuestras medianas —dijo Wylie—, o lo que demonios sean, se encuentran en Murphy.

—Fuera de nosotros —dijo Neary—. Fuera de nosotros.

—En la luz exterior —dijo Miss Counihan.

Ahora era el turno de Wylie, pero no encontró nada que decir. En cuanto se dio cuenta de ello, de que no encontraría nada distinguido que decir, comenzó a dar la impresión de que no estaba buscando nada, o, mejor dicho, de que esperaba a que fuera su turno. Finalmente, Neary dijo sin compasión:

—Te toca, Needle.

—¡Y bírlale a la dama la última palabra! —gritó Wylie—. ¡Y ponla en el apuro de encontrar otra! ¡Vamos, Neary!

—Ningún apuro —dijo Miss Couniham.

Ahora era el turno de cualquiera,

—Muy bien —dijo Neary—. A lo que estaba llegando, lo que quería sugerir, es esto. Que a partir de ahora nuestra conversación no tenga precedentes en la realidad o en la literatura, que cada uno hable lo mejor que sepa de las verdades que mejor conozca. Eso es lo que quise decir al manifestar que me habíais quitado el tono, si no las palabras, de la boca. Es el momento adecuado para despedirnos.

Neary tan sólo nos ha dado la primera y optimista mitad de su estribillo favorito de San Agustín, que centrará el *ethos* de *Esperando a Godot*: «No desesperes: uno de los ladrones se salvó; no des nada por sentado: uno de los ladrones se condenó». Beckett una vez observó: «Me interesa la forma de las ideas aun cuando no crea en ellas … esa frase tiene una forma maravillosa. Es la forma lo que importa». La forma del perdón divino es a la vez antitética y arbitraria en el cristianismo protestante, que vuelve la mirada hacia Agustín; y Beckett, que descree firmemente, era protestante irlandés por educación. *Murphy*, deliciosamente descreída, es la más pura comedia que Beckett escribió nunca. Está llena de insinuaciones sombrías, aunque su continuo entusiasmo las mantiene en la periferia. Joyce queda atemperado en el libro por la única otra influencia novelística que afectó a Beckett: el muy distinto Proust, sobre quien Beckett había publicado un breve y agudo libro en 1931. Culmina

en una visión de Proust que probablemente sólo un discípulo de Joyce habría escrito:

> Para Proust, la calidad del lenguaje es más importante que cualquier sistema de éticas o estéticas. Más aún, no hace el menor intento de disociación de forma y contenido. Uno es la concreción del otro, la revelación de un mundo. El mundo proustiano es expresado metafóricamente por el artesano porque es aprehendido metafóricamente por el artesano: la expresión comparativa e indirecta de una percepción comparativa e indirecta. [Traducción de Bienvenido Álvarez].

Si sustituyéramos «Proust» por «Joyce» o «Beckett», este pasaje seria igual de válido. Al principio de *Proust*, Beckett habla de «nuestra pagada de sí misma voluntad de vivir». Su propio credo como escritor aparece en la monografía, en dos lúcidas frases que constituyen un puente entre Joyce y Proust:

> La única investigación fértil es la excavatoria, la inmersiva, una contracción del espíritu, un descenso. El artista es activo, pero en sentido negativo, condensando la nulidad de los fenómenos extracircunferenciales, ahogándose en el núcleo del remolino. [Traducción de Bienvenido Álvarez].

Este descenso al abismo del yo es más el arte de Beckett que de *Finnegans Wake* o de *En busca del tiempo perdido*. La razón principal por la que Joyce fascinó a Beckett, dejando aparte todo amor, fue el magisterio extraordinario que incesantemente manifestó. En ningún momento quiso Beckett ver a Joyce como alguien abrumado por la *materia poetica* que transmutó en *Ulises* o *Finnegans Wake*. En contraste, el Proust de Beckett es presentado como un padre literario antitético, con el valor de ser víctima y prisionero de su material, de aceptarlo con ansiedad romántica. El nombre de Joyce no se menciona en ningún lugar de la monografía de Beckett, pero aparece como el artista clásico en oposición al romántico Proust (y Beckett), que escribirán como han vivido, en el Tiempo, contrariamente a Joyce:

> El artista clásico se arroga la omnisciencia y la omnipresencia. Proust se eleva artificialmente fuera del Tiempo para dar relieve a su cronología y causalidad a su desarrollo. Su cronología es extremadamente difícil de seguir, sucesión de acontecimientos espasmódicos, y sus personajes y sus temas, aunque parecen obedecer a una casi insana necesidad interior, son presentados y desarrollados con un fino desprecio, a lo Dostoievski, por la vulgaridad de una concatenación plausible. [Traducción de Bienvenido Álvarez].

Esto está más cerca de *Murphy* que de *En busca del tiempo perdido*, y ya es una defensa de la trilogía. «Cuanto más sabía Joyce, más era capaz de asimilar»; la alternativa es «trabajar con impotencia, con ignorancia». Estas palabras deberían tomarse como metáforas de algunos estados de conciencia muy agudos, producto de los cuales surgió *Esperando a Godot*, la trilogía, la magnífica *Fin de partida*, y una obra realmente sorprendente, *Cómo es*. Tiendo a dudar que estos estados sean grados de conciencia —de conciencia de la conciencia, como si dijéramos— esencialmente distintos, que es la alegoría poscartesiana de Hugh Kenner, y cuyo Beckett es esencialmente el último de los Altos Modernistas, el epílogo cómico a Pound, Eliot, Joyce (¡y Wyndham Lewis!), y de este modo un último testigo de cómo la Ilustración destruyó Occidente.

La idea que tiene Beckett de nuestro malestar es una concepción posprotestante, que surge más de Schopenhauer que de Descartes. La conciencia de uno mismo es uno de los elementos de la visión que tiene Beckett de nuestro vértigo, pero sólo como otro fruto de la insaciable voluntad de vivir. Inciuso Schopenhauer, obsesionado y elocuente al hablar del impulso más allá del principio del placer, es sólo otro epígono a la hora de representarlo, como también lo fue Freud después de él. Los maestros de la voluntad de vivir incluyen a Falstaff y Macbeth, o mejor dicho a Falstaff como maestro y a Macbeth como víctima. Hamlet, que necesariamente obsesionó a Beckett a pesar de su confesa preferencia por Racine, es maestro y víctima, y como tal permea la obra teatral canónica de Beckett, *Fin de partida*. El Hamlet de Beckett sigue el modelo francés, en el que la excesiva conciencia niega la acción, y que está a cierta distancia del Hamlet de Shakespeare. T. S. Eliot, a quien le gustaría haber preferido el Hamlet francés, opinaba que: «El Hamlet de Laforgue es un adolescente; el Hamlet de Shakespeare no, no tiene esa explicación ni esa excusa». El Hamm de Beckett, al igual

que el Hamlet de Laforgue, es un adolescente convertido en un derrotado dios o demiurgo. Pero la conciencia de sí mismo no es la carga de Hamm; la voluntad de vivir, en una forma horriblemente deteriorada, permanece en él, y ese es siempre el demonio de Beckett. Si eres un artista, sufres el peculiar aumento de la voluntad de vivir de tu vocación, inicialmente un deseo de ser reconocido, y en última instancia de inmortalidad. Al parecer, Beckett fue un ser humano tan bueno y decente como muy pocos escritores lo han sido. Infinitamente compasivo, infinitamente amable, aunque infinitamente apartado de todo. Pero como escritor propiamente dicho sufrió como sufren todos los escritores; cuanto más poderoso es un escritor, más sufre, y Beckett fue muy poderoso, más que Borges o Pynchon, el último (hasta la fecha) inamovible autor del canon.

Tras haber pasado de escribir en inglés a hacerlo en francés, para luego traducirse al ingles, se liberó estilísticamente de Joyce y dejaron de importunarle las ideas de Proust, a pesar de tener un ancestro común con este último: Schopenhauer. Nadie, al enfrentarse con *Fin de partida* o *Cómo es*, encontrará que le falta a Beckett extrañeza u originalidad. Su sombra se cierne pesadamente sobre las obras de Pinter o Stoppard; su narrativa en prosa es al parecer un punto final: nadie puede ampliar ni profundizar ese estilo. Es posible que *Fin de partida* sea el fin de partida de la última fase importante del canon occidental, mientras en nuestra desazón esperamos a Godot, que resultará ser el demiurgo de una nueva Edad Teocrática, tan molesto para Beckett como para cualquiera de nosotros. ¿Qué pueden hacer nuestros incipientes aquelarres de Estudios Culturales con *Fin de partida* o *Cómo es*, excepto quizá señalarlos, junto con *En busca del tiempo perdido, Finnegans Wake* y Kafka, como la culminación de aquellos vicios y malos tiempos, como los paraísos perdidos de los estetas? Beckett, al igual que Joyce, presupone que su lector conoce a Dante y a Shakespeare, Flaubert y Yeats,

y a todos los demás grandes hombres y mujeres, eternos y ya fallecidos, por tomar prestado el elogio de Coleridge a Shakespeare. El teatro posee sus propias tradiciones y su propia continuidad, y el Beckett dramaturgo sobrevivirá mientras lo hagan Shakespeare y Molière, Racine e Ibsen, en la escena más que en la lectura. El Beckett de la narrativa en prosa se enfrenta al mismo eclipse que sus precursores, Joyce y Proust, puesto que los nuevos teócratas impondrán su no canon casi literario y multicultural. ¿Qué oportunidades tiene *Malone muere* o *Cómo es* contra *Meridian*, de Alice Walker, o todas las demás lecturas prescritas como correctas? Como escritor elegíaco, estoy lo suficientemente resignado y soy lo suficientemente realista como para centrar la supervivencia canónica de Beckett en *Esperando a Godot, Fin de partida* y *La última cinta de Krapp*, y con tristeza rechazo al posterior Beckett no dramaturgo en las páginas siguientes.

Aunque los protagonistas de Beckett muestran una sorprendente variedad, casi todos ellos comparten un rasgo; la repetición, el estar condenados a decir y a interpretar la misma historia una y otra vez. Siguen la estela del Judío Errante, el Anciano Marinero de Coleridge, el Holandés Errante de Wagner, el Cazador Gracchus de Kafka. El género de Beckett es la tragicomedia (tal como se designa abiertamente a *Esperando a Godot*); por sombrío que sea el sentimiento, el estilo no es trágico, excepto en *Fin de partida. Esperando a Godot*, bien dirigido e interpretado, no es precisamente para brincar de alegría; pero siempre tengo ganas de volver a verla, mientras que tengo que pensármelo dos veces a la hora de enfrentarme incluso a una buena puesta en escena de *Fin de partida*, una obra más grandiosa pero más brutal. Hamm, el irascible Hamlet de *Fin de partida*, es casi un perfecto solipsista, y los poderes de representación de Beckett en la obra pueden ser difíciles de soportar. La perdurable popularidad de *Godot* tiene algo que ver con la melancolía de

sus payasos, Gogo y Didi. Pero la obra, aunque más amable y menos apocalíptica que *Fin de partida*, es finalmente casi tan alegre en sus implicaciones como el último Ibsen. Igual que esperas a Godot, también puedes esperar a que nosotros los muertos despertemos.

Fin de partida surge de un paradigma shakespeariano que injerta elementos de *Lear, La tempestad, Ricardo III* y *Macbeth* en *Hamlet*; pero *Esperando a Godot*, tal como reconocen todos sus críticos, toma sus modelos del vodevil, el mimo, el circo, el *music hall*, el cine mudo, la comedia y en última instancia de sus orígenes: la farsa, tanto la medieval como la posterior. *Godot* parece tan arcaico como *Fin de partida* profético: la antigua Edad Teocrática se encuentra con otra que incesantemente se precipita hacia nosotros. De nuevo, todos los críticos están de acuerdo en que por encima de *Godot* planea la sombra de la Biblia protestante: Caín y Cristo no están lejos, pero Godot no es Dios, y tampoco el terrible Pozzo. Su nombre es arbitrario y carente de significado, sea cual sea su origen, ya esté en Balzac (a quien Beckett detestaba) o en la propia vida de Beckett. En cuanto al cristianismo de *Esperando a Godot*, Beckett se mostró brutalmente tajante: «El cristianismo es una mitología con la que estoy perfectamente familiarizado, de modo que la utilizo. ¡Pero no en este caso!». Siempre vale la pena recordar que Beckett compartía la aversión de Joyce por el cristianismo en Irlanda. Los dos escogieron París y el ateísmo, y Beckett explicaba el hecho de por qué Irlanda produjo tantos importantes escritores modernos diciendo que a un país tan sodomizado por los ingleses y los curas no le quedaba otro remedio que cantar. La salvación, apenas una opción para Beckett, tampoco esta al alcance de Vladimir y Estragón en esta obra tan poco agustiniana, a pesar de la parábola de los dos ladrones.

Beckett tenía miedo de que *Esperando a Godot* pudiera ser algún día una obra pasada de moda, con fecha de caducidad. To-

davía recuerdo la primera representación que vi, en Nueva York, en 1956, con Bert Lahr como Estragon y E. G. Marshall como Vladimir, acompañados de Kurt Kaznar como Pozzo y de Alvin Epstein como Lucky. Beckett, que se negó a asistir, la condenó como «una producción terriblemente desacertada y vulgar». Al releer la obra en 1993, algunos aspectos tienen el aroma de la época, pero puede que eso se deba a que el mundo de hace cuarenta años, anterior a los sesenta, parece estar a más de un siglo de distancia en el abismo del tiempo. Lo que entonces me sorprendió me pone nostálgico ahora, cosa que desde luego no me ocurre con *Fin de partida*. Hamm es un rey de ajedrez siempre en jaque, y un mal jugador, aunque los únicos que tenemos claro quién es su contrincante somos nosotros, el público. Estragón y Vladimir, que juegan sólo a esperar, necesitan ser interpretados por y como grandes hombres-espectáculo, y disfrutan de una amable relación con el público. Es evidente que Beckett no deseaba que sus vagabundos nos sedujeran, aunque de ser así debería haberla escrito de otra manera. Hamm, el menos seductor de los solipsistas, no podría haber sido interpretado por el difunto Bert Lahr, aunque entonces nadie (espero) le habría dado el papel de Pozzo, el precursor de Hamm.

Vi *Esperando a Godot* antes de leerla, y recuerdo que me quedé asombrado al oír a Lahr citar a Shelley cuando sale la luna: «Pálida de hastío … de escalar hasta el cielo y observar a los de nuestra laya». Beckett, al igual que Joyce, no comparte la declarada aversión de Eliot por Shelley (resultó que Eliot tampoco la compartía). El fragmento dirigido a la luna por Shelley es en efecto el epílogo del primer acto:

> ¿Estás pálida de hastío
> de escalar hasta el cielo y contemplar la tierra,
> vagando sin compañía
> entre las estrellas de distinto nacimiento
> siempre cambiantes, como un ojo sin alegría

que no encuentra objeto digno de su constancia?

Shelley, un escéptico un tanto humeano a pesar de su reputación platónica, quizá jugaba irónicamente con el obispo Berkeley; en cualquier caso, sospecho que así es como Beckett leyó este fragmento, y eso explica por qué Estragon lo cita. Puesto que para Berkeley los objetos no existían en sí mismos, sino que sólo residían en nuestras mentes al percibirlos, la luna shelleyana parodia la conciencia subjetiva berkeleyana, sin alegría y cambiante, pues ningún ser humano es un candidato digno de constancia: «Los de nuestra laya» no somos dignos de la mirada de la luna, de modo que no llegamos a existir.

Al vagar sin compañía, la luna de Shelley es el emblema de la angustia que siente Estragon ante la idea de que Vladimir le abandone, que suele expresar amenazando con abandonar a Vladimir. La angustia está relacionada con la obsesión suicida de Estragon, que va unida a la comparación de Cristo con él mismo. La biógrafa de Beckett, Dierdre Bair, nos dice que originariamente Estragon se llamaba «Levy», y quizá podemos conjeturar que Beckett lo concibió primeramente a imagen de sus amigos judíos, como su colega joyceano Paul Léon, que fue asesinado por los alemanes. Existe un vínculo leve pero incesantemente perturbador entre el «esperar» a Godot y la angustiosa espera que fue una parte importante de la labor calladamente heroica que Beckett desempeñó en la Resistencia francesa. La mortalidad es la carga evidente de *Esperando a Godot*, y su irónica parodia de la evasión del principio de realidad de Berkeley, de lo definitivo de la muerte, es uno de los aspectos que evitan que acabe siendo una obra con fecha de caducidad.

Poco después del inicio del acto 2, Shelley regresa cuando Estragon adopta la imagen shelleyana de las hojas muertas para «todas la voces muertas», refiriéndose a todas las amantes y amigos que Beckett había perdido. La subsiguiente histeria de Pozzo intensifica el lamento por la mortalidad: «Dan a luz a ca-

ballo sobre una tumba, el día brilla por un instante, y después de nuevo la noche». Anteriormente, en la asombrosa letanía de Lucky, el obispo Berkeley sufre una refutación dialéctica: «en una palabra la pérdida total por cabeza desde la muerte del arzobispo Berkeley es de la cantidad de una pulgada y cuatro onzas». Convertidos en objetos por la muerte, perdemos la existencia, y nos preocupamos prematuramente si alguna vez la tuvimos. De igual modo, a Vladimir le preocupa ser sólo una proyección onírica de la de Estragon, que alguien pueda observarle al igual que él observa al dormido Estragon.

En ese momento, Beckett, como dramaturgo, alcanza un efecto espléndidamente extraño que no guarda proporción con su originalidad real. Los dramas filosóficos abundan, y Beckett vuelve la mirada hacia *La vida es sueño* de Calderón, al igual que en su libro sobre Proust. Pero el *pathos* de los vagabundos de Beckett es extrañamente original, aunque detrás de ellos estén las sombras de los bufones de Shakespeare, que culminan en el Peste de *Noche de reyes*. Curiosamente, Beckett se parece al Dr. Johnson en su actitud hacia la mortalidad, que quizá explique su anterior deseo de escribir *Deseos humanos*, que habría llevado a la escena a Johnson en persona. Al igual que Johnson, Beckett asocia obsesivamente la precoz experiencia mental de la mortalidad con la convicción de que el amor se pierde pronto, o de otro modo ya nunca puede perderse. Eso es algo que se subraya en *La última cinta de Krapp*, donde Beckett asume que su propia estética va irónicamente unida al objeto que se proyecta sobre el ego, por citar al Freud más agudo de «Duelo y melancolía». Si el modelo último de Estragon y Vladimir fueron Beckett y su esposa, Suzanne, entonces su larga marcha de un mes de duración desde París al sudeste de Francia, en noviembre de 1942, huyendo de la Gestapo, podría considerarse la materia poética a partir de la cual se elaboró *Esperando a Godot*. Tan intenso fue el crisol de la imaginación dramática de Beckett que,

medio siglo después, nos resulta muy difícil asimilar esta información sobre los orígenes de la obra. Su dignidad estética sigue siendo absoluta y frustra cualquier esfuerzo de vincular las angustias de la experiencia de Beckett con la angustia que alcanza su arte dramático.

La fama de Beckett tiene poco que ver con su narrativa en prosa (por llamarla así), su reputación internacional se fundó y se funda sobre sus obras teatrales, sobre *Esperando a Godot* en concreto. Aunque sus casi novelas son extraordinarias, su obra maestra es sin duda *Fin de partida,* y en el teatro es donde alcanzó un arte casi enteramente propio. La única obra teatral de Joyce, *Exiliados,* es un ejercicio ibseniano, y una obra de Proust habría resultado tan catastrófica como lo fueron las de Henry James. La misteriosa afinidad con Kafka, molesta para Beckett, puede percibirse en sus obras, pero está limitada por la idea kafkiana de «indestructibilidad», que, como hemos visto, Beckett no compartía. Joyce era una suerte de hermético y maniqueo; Beckett no. Beckett no se cree Dios ni Shakespeare, aunque *Hamlet, La tempestad* y *El rey Lear* se revisan en *Fin de partida,* que guarda tanta relación con Shakespeare como *Finnegans Wake*.

Es difícil encontrar un igual a Beckett entre los mejores dramaturgos de nuestra Edad Caótica: Brecht, Pirandello, Ionesco, García Lorca, Shaw. Éstos no tienen ningún *Fin de partida*; para encontrar una obra de tal poder de resonancia hay que remontarse a Ibsen. El autor de *Murphy* todavía está presente mientras esperamos a Godot, pero se ha desvanecido cuando entramos en la ratonera de Hamm, su versión de la ratonera de Hamlet, que era una revisión de la putativa *El asesinato de Gonzago*. No se me ocurre ninguna otra obra literaria del siglo XX compuesta en fecha tan tardía como 1957 que sea tan original como *Fin de partida,* y desde entonces ninguna otra ha hecho sombra a su originalidad. Puede que Beckett considerara que después de Joyce y Proust la «maestría» no era posible, pero *Fin de par-*

tida la alcanza. Después de 1956, año en que cumplió los cincuenta, Beckett tuvo cinco años de extraordinaria creatividad, un intervalo que comienza con *Fin de partida* y concluye con *La última cinta de Krapp* y *Cómo es*, que con *Fin de partida* alcanzan una altura a la que ni siquiera él mismo se volverá a acercar.

De la primera obra dramática que Beckett escribió, que al parecer trataba de las relaciones entre el Dr. Johnson y la señora Thrale, se conserva una única escena. Señalada como acto I, bajo el título de *Deseos humanos*, la escena se desarrolla en la extraña casa de vanidades y beneficencia del Dr. Johnson, y aparecen la señora Williams, la señora Desmoulins, la señorita Carmichael, el gato Hodge y el doctor Levett. Mientras las damas disputan, de pronto retrocedemos casi veinte años en la carrera de Beckett como escritor: Levett entra borracho y sube las escaleras a trompicones, y las damas reaccionan.

> *Intercambio de miradas entre las tres damas.*
>
> *Gestos de disgusto. Las bocas se abren y cierran.*
>
> *Finalmente reanudan sus ocupaciones.*
>
> Señora W: No tenemos palabras
>
> Señora D: Ahora es cuando un escritor dramático sin duda nos haría hablar.
>
> Señora W: Nos haría explicar a Levett.
>
> Señora D: Al público.
>
> Señora W: Al público ignorante.
>
> Señora D: Al gallinero.
>
> Señora W: Al patio de butacas.
>
> Señora C: A los palcos.

Sólo hay un paso de esta escena a *Esperando a Godot*, y otro paso hasta *Fin de partida*. Desde el principio, la actitud de Beckett consiste en asomarse desde los actores al público, y nunca a la inversa. En *Fin de partida* observamos una interiorización radical; toda la obra es como una obra dentro de otra, pero no hay público en escena, y de igual modo podríamos encontrarnos dentro de la mente del extravagante solipsista Hamm, que es Hamlet en la fosa definitiva, y también Próspero después de

que se ahogue su libro, e incluso Lear en su locura casi definitiva. Al igual que Joyce antes que él, Beckett se mide con Shakespeare, aunque no al modo de Joyce. Las alusiones manifiestas a Shakespeare son muy pocas en *Fin de partida*. Beckett reelabora los momentos cruciales de las tres obras. Clov es Calibán y Ariel en relación con Próspero; Horacio y el Sepulturero sorprendidos mientras dialogan con Hamlet; el Bufón y Gloucester horrorizados ante Lear. Hay miles de transposiciones; Gloucester / Clov no está ciego; Lear / Hamm sí. Hamm / Lear exige amor de Clov / el Bufón; amargado como está el Bufón de Lear, ama a Lear como si fuera su propio y único hijo. Al final, Hamlet se muestra indiferente y trascendente; Hamm es siempre pragmáticamente monstruoso, pero no tan peligroso como Hamlet. Clov es un Horacio poco afectuoso, pero al igual que Horacio representa al público en relación con Hamm / Hamlet. Próspero ha realizado la inusual acción de perdonar; Hamm se muestra grosero y vengativo hacia toda vida. En su resentimiento, Clov es más Calibán que Ariel, pero no puede querer huir, pues no hay ningún lugar adonde ir.

Beckett, con impresionante economía, suprime todo contexto de Shakespeare y concentra a los tres protagonistas shakespearianos más poderosos en un solo actor. Tal como han observado todos los críticos, *Fin de partida* es incluso más deliberadamente teatral que *Esperando a Godot*: Hamm es un dramaturgo-intérprete que ofrece una representación mientras dirige una contienda (como una partida de ajedrez) con el público, sólo que la representación acaba siendo la contienda. Pero el actor es odioso; *Fin de partida* supera cualquier efecto de extrañamiento. No hay melancólicos vagabundos-payasos ante nosotros: Hamm es como Pozzo, pero dotado de talento creativo, que desperdicia en una falsa creación. Clov no es mucho más simpático, y Nagg y Nell parecen los restos de unos padres totalmente dignos de Hamm. Al leer la obra o verla representada,

siempre me maravillo de que unos personajes tan antipáticos puedan absorber mi atención con una fuerza carismática extrañamente paralela a la de Hamlet, Próspero, Lear, y algo más que compensa el mejor *pathos* de Horacio, Calibán, el Bufón y Gloucester. El desafío Canónico de *Fin de partida* es que se acerca al fin del canon; es la última función de la literatura, si literatura significa Shakespeare, Dante, Racine, Proust, Joyce. Beckett, aunque quizá eso fuera algo que le importara bien poco (cosa que dudo), es el profeta del silencio antes del *ricorso* viconiano. Es casi como si él predijera la época en que Dante, Proust y Joyce no tendrán ya lectores profundos, y Shakespeare y Racine dejarán de ser representados. Eso será de hecho el fin de partida, y muchos de los que ahora estamos vivos puede que vivamos para verlo.

Si uno fuera a representar *Hamlet* como si Beckett, el jugador de ajedrez, la hubiera escrito o incluso dirigido, podría concebirla como una partida entre Hamlet y Claudio en la cual el fin de partida del acto 5 deja finalmente limpio el escenario a excepción de Horacio, un rey melancólico, un rey introducido desde fuera del tablero después del jaque mate. En *Fin de partida,* el Hamm de ojos en blanco no tiene ningún adversario de altura; o juega al ajedrez solo y pierde, o su partida es con el público y no hay ganador. Tras las escenas de *Hamlet* se intuye que Claudio y Gertrude hacen el amor salvajemente; si eso debe considerarse adulterio no está claro, pues Shakespeare no deja claro cuando empezó su relación. En comparación, el romance entre Nagg y Nell es grotescamente de escasa entidad; parece que ése es el motivo por el que están en la obra, en la que, en sentido estricto, son superfluos. Sospecho que Beckett también se apropia astutamente de *Macbeth*; el muchacho que causa la desazón de Hamm es el Fleance de la obra, ancestro de un linaje de reyes que sin embargo podrían reinar en lo que parecen los escombros de un mundo destruido.

La relación de Clov con Hamm ha recordado a algunos críticos que Beckett, en su juventud, asumió el papel de fiel Horacio en su relación con el Hamlet solipsista que era Joyce. No se cómo excluir eso de *Fin de partida,* pues parte de la fuerza de la obra reside en que su austera miseria la universaliza, de tal manera que ningún Shakespeare, incluyendo *Ricardo II* y *Ricardo III,* puede escapar del todo a su influencia. Una manera de reconocer el poder interpretativo de *Fin de partida* es ver la diferencia entre las iluminaciones que arroja sobre la obra de Shakespeare y el fracaso de cualquier iluminación retrospectiva en *Ulises* o *Finnegans Wake,* epopeyas empapadas de Shakespeare. En primer lugar, la diferencia es formal; Beckett ha dado forma al equivalente escénico de Shakespeare en nuestro siglo. No disfruto mucho viendo *El rey Lear* escenificado como *Fin de partida,* o *Hamlet* representado como *Esperando a Godot* en *Rosencrantz* y *Guildenstern han muerto,* de un Tom Stoppard obsesionado con Beckett. Sería más imaginativo, y estaría más en el espíritu de Beckett, dirigir *Lear* como si fuera *Godot* y *Hamlet* como *Fin de partida,* e incluso *La tempestad* como *La última cinta de Próspero*.

Pero aunque consideremos *Fin de partida* como una crítica del teatro shakespeariano, Shakespeare sigue siendo la escritura, y *Fin de partida* el comentario. Se trata de una interpretación anglo-franco-irlandesa de Shakespeare, con algunos añadidos irónico-filosóficos: el análisis cartesiano, bien expuesto por Kenner, la sátira de pesadilla de la voluntad de vivir de Schopenhauer, utilizada por el joven Beckett en su monografía de Proust. Interpretándose a sí mismo en *Fin de partida,* Beckett (aunque no podemos saber a qué nivel de intención consciente) escribe el drama de la conciencia de Hamm, un reto no asumido por Ibsen, aunque haya algunos destellos en el emperador juliano de *El emperador y Galileo*.

Leas como leas *Hamlet*, el príncipe te desconcierta, al igual que se desconcierta a sí mismo. Ninguna aproximación dogmática a la más grande representación occidental de la conciencia ha funcionado. El propio Shakespeare experimentó tan radicalmente con Hamlet que no sabemos cómo reconciliar al príncipe adolescente del acto 1 con el estoico purificado del acto 5, que parece quince años mayor tras un intervalo temporal de aproximadamente un mes o dos. Beckett, al igual que Joyce, parece perder interés por Hamlet tras la escena del cementerio, si exceptuamos las palabras del agonizante Hamlet: «El resto es silencio». Como héroe (o héroe-villano) occidental de la conciencia, Hamlet es el retrato de una persona carismática. Su poderosa parodia, Hamm, es cualquier cosa menos eso; todo lo que sin duda conserva de Hamlet es el papel de director de la obra dentro de la obra; y sin embargo es una parte considerable de Hamlet, la parte que nos convence de que, de entre todos los personajes shakespearianos, sólo él podría haber sido el autor de su obra.

En todas las obras de Shakespeare, y eso es algo que nadie ignora, hay referencias al teatro, al menos desde *Trabajos de amor perdidos* en adelante. «Esto es demasiado largo para una obra de teatro», protesta Berowne cuando Rosalinda le dice que debe pasar un año y un día entre enfermos y agonizantes si quiere conseguirla. Las metáforas teatrales abundan en las cuatro grandes y sangrientas tragedias familiares —*Hamlet, Otelo, Macbeth*, y *El rey Lear*—, como si incluso Shakespeare tuviera que echar mano de lo que conoce mejor para hacer acopio de la inventiva que abunda en las alturas de sus grandes logros. El impulso de escribir teatro, en Shakespeare, Hamlet y en todos los demás, es expresado perfectamente por Hamm: «Y entonces balbuceo, balbuceo, palabras, como el niño solitario que se convierte en niños, dos, tres, para estar juntos y susurrar juntos, en la oscuridad».

Es cierto que Beckett parece al principio más estilizado que Shakespeare; Beckett admiraba las obras fácilmente escenificables, al estilo del teatro No japonés, de William Butler Yeats, y su extrema estilización recoge ideas de Yeats. Pero el reflexionar acerca de *Hamlet* revela que la estilización —ya sea en Racine, el último Ibsen, Yeats o Beckett— no puede ir más allá de *Hamlet*, más la obra que el príncipe, quien conserva una gran espontaneidad en sí mismo, pero que es impulsado hacia adelante en la embajada de la muerte con creciente estilización, hasta la misa negra del ritual de espada y veneno con que concluye la obra.

La violencia retórica de Hamm es instigada por la de Hamlet, y sería difícil juzgar cuál de las dos violencias es más estilizada. Hamm, además, está loco sólo en dirección norte-noroeste, y responde con fina agudeza cuando el viento sopla del sur. Nadie podría sentirse seducido por la melancolía de Hamm, pero no hay por qué infravalorar su herida inteligencia, que hereda de la de Hamlet. La mejor observación crítica que se ha hecho de *Fin de partida* pertenece a Hugh Kenner, que la lee como una comedia estoica (no es mi caso) y que propone que estamos dentro del cráneo de Hamm desde el principio al final.

Hamm mete la pata continuamente, y evidentemente es un mal jugador de ajedrez, pero su fuerza obsesiva posee un componente intelectual, y es una figura de competente entusiasmo. No sólo está interpretado por un actor; es un actor, de nuevo siguiendo a Hamlet, que tiene tendencia a acusarse a sí mismo de ser un actor incluso cuando desea ser otra cosa. Joyce, en los años en que Beckett le sirvió fielmente, interpretó a Joyce todo el tiempo, lo que significa que jugó a ser Shem el escritor, Hamlet, Shakespeare, Stephen y el señor Bloom. Beckett, según todas las fuentes, no tenía nada de histrión. Belacqua, su representante en sus relatos cortos, es un Oblomov, pero no un Hamm. Nunca sabremos si Shakespeare se identificó con Hamlet

(aunque parece bastante probable), pero sabemos con certeza que Beckett se mantuvo fuera de su protagonista dramático más logrado, en oposición al extraordinario Krapp, donde se abre una brecha en la barrera entre el dramaturgo y el personaje, con resultados muy eficaces.

Hamm ocupa un lugar aparte, y es el hombre central del teatro del siglo XX, al igual que Hedda Gabler es la mujer central del teatro de principios de siglo. Es algo desconcertante, y debe serlo: tenemos a un Yago femenino y rey destronado (más o menos) acompañado de un sirviente que no puede sentarse, mientras que el propio Hamm es ciego y no puede ponerse en pie. En su retórica, se cree Edipo y Cristo, dos personajes que, según W. B. Yeats, eran antitéticos y se sucedían cíclicamente. A Hamm le gustaría ser un cruel dictador, pero nunca estamos seguros de si esto puede ser un mero deseo escénico, un capricho de actor, en lugar de un deseo realmente pérfido. A pesar de la claridad de su representación, es posible que Hamm no pertenezca a un orden imitativo de representación, que nos permitiría utilizar la ética y la psicología para analizarle y juzgarle. La mimesis shakespeariana permite a Hamlet interpretarse a sí mismo y ser él mismo; quizá Hamm sólo pueda interpretarse a sí mismo.

Puesto que Hamlet es el paradigma, y pensamos en Hamlet como en un poeta, ¿cómo excluir a Hamm de la categoría de artista literario? La cuestión, hábilmente expuesta por Sidney Homan, me inquieta, porque hemos vivido (como hizo Beckett) una época de «artistas» destructivos, Hamms a gran escala: Hitler, Stalin, Mussolini. Hamm les debe algo, y más al *Ubu rey* de Alfred Jarry. Lo que les debe al ciego Milton y al casi ciego Joyce no está claro. Homan insiste de modo desconcertante en que Hamm es un creador, y mucho me temo que lo sea, aun cuando Homan llega al punto de invocar a Shakespeare: «El destino de Hamm, el destino del dramaturgo —y algo de lo que se queja

Shakespeare en sus Sonetos— es expresarlo todo, prostituir las emociones interiores ante el público». De nuevo, esto aparta a Hamm de Beckett, que se niega a ser un dramaturgo tan shakespeariano. Pero ¿de quién es la obra, de todos modos, de Beckett o de Hamm? ¿O, por abordar el asunto en toda su crudeza, de Beckett o de Shakespeare? Joyce citó a Dumas padre al afirmar que, después de Dios, Shakespeare era quien más había creado. ¿Acaso *Fin de partida* no es parte de la creación de Shakespeare?

El antiguo gnosticismo, la más negativa de las teologías heréticas, imaginó a un falso creador, el Demiurgo (una parodia del artesano de Platón en el *Timeo*) cuyas torpezas hicieron que la Caída y la Creación fuera un único y simultáneo suceso. Muchos críticos han mostrado que, de modo evidente, la referencia bíblica en *Fin de partida* es la historia de Noé y su hijo Ham, que fue maldecido por ser testigo de la Escena Primigenia vuelta a interpretar por su padre y su madre, o quizá por una ofensa más seria contra Noé. No sabemos (porque Beckett no nos lo dice) si la ceguera de Hamm fue causada por esta maldición edípica, ni tampoco podemos estar seguros de la importancia que tienen Noé y el Diluvio en *Fin de partida*. Para los gnósticos (como creo que Beckett sabía) el Diluvio fue obra del Demiurgo, el falso creador parecido a Hamm, que deseaba destruir toda vida: humana, animal, natural. Borges, en uno de sus primeros relatos, «La muerte y la brújula», observa que, para los gnósticos, espejos y padres eran igualmente abominables, porque multiplicaban los números de los hombres. Esto es, en gran parte, la actitud a lo Macbeth de Hamm, que teme al muchacho superviviente que se ve más allá de la ventana por considerarlo un «procreador potencial».

Clov, al igual que Horacio, representa al público, y media entre Hamm y Hamlet y nosotros. *Fin de partida* debe acabar si Clov se marcha, pero aunque él afirme que se va, sigue allí en

silencio, vestido para el viaje, mirando a Hamm mientras baja el telón. Evidentemente, Clov no se marcha, y no sólo el pañuelo —«¡Viejo trapo!»— y el público se quedan con Hamm. Calibán y Próspero demuestran ser al final inseparables, porque son hijo adoptivo y padre-maestro adoptivo, y el público no acaba de estar convencido de que Clov pueda separarse de Hamm. Horacio, en lo que siempre me parece el momento más sorprendente de *Hamlet*, desea suicidarse cuando comprende que Hamlet está agonizando. Hamlet, con asombrosa furia y energía, considerando que no deja de repetir «Estoy muerto», le arrebata el veneno a Horacio no por afecto, sino para que Horacio sobreviva para contar la historia de Hamlet a Fortinbrás y a los demás supervivientes. Hamm no precisa a Clov para contar su crónica, y dudo mucho que el muchacho que se ve fuera vaya a reemplazar a Clov, como han sugerido algunos críticos.

Nada en *Fin de partida* es más problemático que la relación Hamm-Clov; llamarlo una variante de la dialéctica hegeliana amo-esclavo no ayuda gran cosa. Si amalgamas a Hamlet-Horacio con Próspero-Calibán es probable que obtengas una mezcla contradictoria y explosiva. Puesto que Hamm es el hacedor, Clov sólo puede ser una creación, y Clov no siente mucho cariño por el resto de la creación. Es famosa la frase que Beckett dijo refiriéndose a *Fin de partida*: «Bastante difícil y elíptica, se basa casi exclusivamente en la capacidad desgarradora del texto, y es una obra más inhumana que *Godot*». Toda la obra es una elipsis, y lo que deliberadamente deja fuera es cualquier primer plano, contrariamente a Godot. Shakespeare siempre practica un arte de primeros planos, sin el cual nunca podríamos comprender por que Hal se vuelve contra Falstaff, lo cual sirve de antecedente a *Enrique IV. Primera parte*, ni por qué el Bufón empuja a Lear encarnizadamente a la locura. Beckett rechaza cualquier primer plano, pero si tiene algún sentido atribuirle a Shakespeare la coautoría de *Fin de partida,* debería ser posible

conjeturar qué hay en primer plano de esta asombrosa y canónica obra teatral.

Adorno interpretaba *Fin de partida* como un agón entre la conciencia y la muerte. Kenner consideraba que la obra transmitía la convicción de la desesperanza. Ninguno de estos dos juicios me parece acertado; dominan las expectativas ansiosas, y la ansiedad ni es desesperanza ni lucha con la muerte. Freud observa que la ansiedad es una reacción al peligro de perder el objeto, y Hamm teme la pérdida de Clov. Me gusta la observación de Freud de que la ansiedad es sólo una percepción, aunque una percepción de la posibilidad de ansiedad. Mientras esperas a Godot, estás en el *kenoma*; lo que hay en primer plano en *Fin de partida* es *Godot*, con lo que volvemos al *kenoma*, un diluvio seco, una devastación hacia la vacuidad. Cuando Hamlet clama en contra de Rosencratz y Guildenstern, prepara la escena del fin de partida de su venganza contra sí mismo: «Oh, Dios, podría vivir en una cáscara de nuez, y considerarme el rey de los espacios infinitos… si no fuera porque tengo malos sueños». Aquí se vive en una nuez, en la entropía de la conciencia de Hamlet:

> HAMM: Ve a por la aceitera.
>
> CLOV: ¿Para qué?
>
> HAMM: Para engrasar las ruedecillas.
>
> CLOV: Las engrase ayer.
>
> HAMM: ¡Ayer! ¡¿Qué quiere decir, ayer?!
>
> CLOV (*violentamente*): Quiere decir vete al cuerno. Empleo las palabras que me has enseñado. Si ya no significan nada enséñame otras. O deja que me calle. (*Pausa*).
>
> HAMM: Conocí a un loco que creía que había llegado el fin del mundo. Pintaba. Lo apreciaba. Solía ir a visitarle al asilo. Lo cogía de la mano y lo conducía hasta la ventana. ¡Mira! ¡Allí! ¡Cómo crece el trigo! ¡Y allí! ¡Mira! ¡Las velas de los pescadores! ¡Qué belleza! (*Pausa*). Se desasía de mi mano y regresaba a su rincón. Asustado. Sólo había visto cenizas. (*Pausa*). Sólo a él habían perdonado. (*Pausa*). Olvidado. (*Pausa*). Parece que el caso no es… no era tan… tan insólito.
>
> CLOV: ¿Un loco? ¿Cuándo?

HAMM: Oh, hace mucho, mucho. Todavía no habías nacido.

CLOV: ¡Qué tiempos aquéllos! Pausa. Hamm se quita el solideo.

HAMM: Lo apreciaba. (*Pausa. Vuelve a encasquetarse el solideo. Pausa*). Pintaba.

CLOV: Hay tantas cosas terribles.

HAMM: No, no, ya no hay tantas.

[Traducción de Ana María Moix].

Hamm y Clov, Próspero y Calibán, se combinan aquí como reverso de Macbeth, y los dos «ayeres» pertenecen a esos ayeres que han iluminado a los necios el camino a la muerte polvorienta. Sin hacer caso de la violencia de Clov, Hamm invoca y revisa a William Blake, que aunque nunca estuvo en un sanatorio fue considerado un loco por muchos. Blake, pintor y grabador, fue un visionario apocalíptico que más allá de la naturaleza vio las cenizas de la Creación-Caída gnóstica. La línea crucial, una de las más esenciales de la obra, es cuando Hamm dice de Blake: «Sólo a él habían perdonado».

En *Fin de partida* existe un argumento gnóstico o schopenhaueriano, en la medida en que puede aislarse. El punto de vista de Hamm es ahora el de Blake: ser perdonado no es ser salvado, pero al menos no estás engañado, ya sea por la naturaleza o por el yo. Al igual que Lear, Hamm ha perdido un reino, pero ha conseguido despreciar las apariencias de un mundo ilusorio. A medida que avanza hacia el fin de partida, las cosas no son tan terribles precisamente porque se ve y se reconoce que son cada vez más terribles. Lo que hay realmente en primer plano en *Fin de partida* es una especie de versión de *El rey Lear*, al igual que lo que queda más allá de su conclusión es posiblemente una variante de *La tempestad*. Entre medio, estamos en la obra de Hamm, una segunda obra dentro de la obra de *Hamlet* y una permanente epifanía de lo que Ruskin denominaba «fuego escénico».

La coda de *Fin de partida*, si existe alguna entre las siguientes obras dramáticas de Beckett, se halla en el monólogo escénico y

biográfico *La última cinta de Krapp* (1958). De una manera sutil, Kenner encuentra en esta obra la herencia protestante del ateo Beckett, que aprendió de Schopenhauer a desconfiar de la voluntad de vivir pero no a huir de la voluntad protestante, que es su intenso énfasis en la luz interior como versión individual de la vela del Señor. Krapp es otro erudito de una vela, pero en versión vagabundo, no de una guisa emersoniana o stevensoniana. Al contemplar a Patrick Magee (para quien se escribió ese papel) salmodiar a Krapp en al menos tres tonalidades distintas, cada una correspondiente a una edad del hombre, se comprende de una manera nueva la economía estética de Beckett, un celebrado «menosaún» que tuvo el poder de menguarse hasta una ficción de infinitud.

Escrita con la intención de reemplazar a *Acto sin palabras I* para completar el programa con *Fin de partida, La última cinta de Krapp* es casi demasiado poderosa para esa función, pues ni siquiera *Fin de partida* la eclipsa. Presumiblemente porque fue escrita para un anglófono, Patrick Magee, con *La última cinta de Krapp* Beckett escribió por primera vez un texto originariamente en inglés después de doce años. Hay un clima de liberación en el lenguaje, y un regreso proustiano, casi wordsworthiano, al pasado personal, la muerte de la madre y lo que pudo haber sido la pérdida de un gran amor, presumiblemente su prima, Peggy Sinclair, que murió en 1933. Y sin embargo lo que oímos en las cintas es revelación, el momento en que la luz particular de Beckett le ilumina repentinamente. El momento más dulce y mejor registrado en las cintas es oído dos veces, y transmite el recuerdo de una mágica satisfacción sexual, aunque al final oímos algo que supongo no es una ironía:

> Quizá mis mejores años han pasado. Cuando existía una probabilidad de ser feliz. Pero no querría que volvieran. No ahora, con ese fuego en mí. No, no querría que volvieran.

En todo Beckett no hay nada parecido a estas líneas. Ya sea *pathos* o ironía, o una mezcla de las dos, resulta asombrosamente directo. Como coda a *Fin de partida*, el *Hamlet* de nuestra era elegíaca, confunde nuestra imaginación. No es Hamm, y es y no es Beckett. No está claro que ese fuego pueda clasificarse con términos extraídos de la tradición artística. Kenner concluyó uno de sus estudios sobre Beckett asegurando que el autor del precoz *Proust* y del maduro *Fin de partida* no creía en «la religión del arte», y que por tanto estaba de acuerdo con T. S. Eliot. Supongo que podría preocuparme que los futuros Nuevos Teócratas vayan más lejos que Kenner y conviertan a Beckett póstumamente, pero la eminente extrañeza de *Fin de partida* salvará la obra de eso.

Quinta parte
Catalogar el canon

23. CONCLUSIÓN ELEGÍACA

Lo que presento aquí no es «un plan de lecturas para toda una vida», aunque esa expresión sea ahora anticuadamente encantadora. Siempre habrá (eso espero) incesantes lectores que seguirán leyendo a pesar de la proliferación de nuevas tecnologías para llenar el ocio. A veces intento visualizar al Dr. Johnson o a George Eliot contemplando la MTV Rap o experimentando la realidad virtual, y me anima pensar en lo que considero sería su irónico y radical rechazo de entretenimientos tan irracionales. Después de toda una vida enseñando literatura en una de nuestras universidades más importantes, tengo muy poca confianza en que la educación literaria sobreviva a su enfermedad actual.

Comencé mi carrera como profesor hace casi cuarenta años, en un contexto académico dominado por las ideas de T. S. Eliot; ideas que me enfurecían, y contra las que luché tan vigorosamente como pude. Ahora me encuentro rodeado de profesores de hip-hop; de clones de teoría galogermánica; de ideólogos del sexo y de las diversas tendencias sexuales; de multiculturalistas sin límite; y me doy cuenta de que la balcanización de los estudios literarios es irreversible. La numerosa caterva de Resentidos del valor estético de la literatura no va a desaparecer, y engendrará a resentidos institucionales para que les sucedan. Como el anciano romántico institucional que soy, todavía rechazo la nostalgia eliotiana por la ideología teocrática, pero no veo razón para discutir con cualquiera acerca de preferen-

cias literarias. Este libro no se dirige a los académicos, porque sólo un escaso número de ellos sigue leyendo por amor a la lectura. Lo que Johnson y Woolf denominaron el Lector Corriente todavía existe, y posiblemente siga siendo receptivo ante las sugerencias de lo que debería leer.

Tal lector no lee para obtener un placer fácil o para expiar la culpa social, sino para ensanchar una existencia solitaria. El mundo académico se ha vuelto tan increíble que he oído a un crítico denunciar a este tipo de lector, diciéndome que leer sin un propósito social constructivo no era ético, e instándome a que me reeducara zambulléndome en la lectura de Abdul Jan Mohammed, líder de una escuela de materialismo cultural de Birmingham (Inglaterra). Como adicto que soy a leer cualquier cosa, le obedecí, pero no me he salvado, y regreso no para deciros qué leer ni cómo leer, sino para hablaros de lo que yo he leído y considero digno de releer, probablemente la única prueba auténtica para saber si una obra es canónica o no.

Supongo que una vez has pasado por la «crítica cultural» y el «materialismo cultural», llegas a la idea de «capital cultural». ¿Pero cuál es la «plusvalía cultural» que se ha explotado a fin de acumular el capital cultural? El marxismo, más un grito de dolor que una ciencia, ha tenido sus poetas, aunque también los ha tenido una herejía religiosa de cada dos. El «capital cultural» es o bien una metáfora o algo que, si se toma al pie de la letra, tiene muy poco interés. En este último caso, simplemente está relacionado con el mercado actual de editores, agentes y clubs de lectores. Como figura retórica, sigue siendo un grito en parte de dolor, y en parte de culpa por pertenecer a los intelectuales que produce la clase media alta francesa o por formar parte de aquellos que en nuestro mundo académico se identifican con dichos teóricos franceses y en la práctica se olvidan del país en que viven y enseñan. ¿Hay, ha habido alguna vez, alguna «capital cultural» en los Estados Unidos de América? Domina-

mos la Edad del Caos porque siempre hemos sido caóticos, incluso en la Edad Democrática. ¿Es *Hojas de hierba* «capital cultural»? ¿Lo es *Moby Dick*? Jamás ha existido un canon literario norteamericano oficial, y nunca habrá ninguno, pues en Estados Unidos lo estético siempre consiste en una actitud solitaria, idiosincrásica, aislada. El «clasicismo norteamericano» es un oxímoron, mientras que el «clasicismo francés» es una tradición coherente.

No creo que los estudios literarios como tales tengan futuro, pero eso no significa que muera la crítica literaria. Como rama de la literatura, la crítica sobrevivirá, pero probablemente no en nuestras instituciones de enseñanza. El estudio de la literatura occidental también continuará, pero a la escala mucho más modesta de nuestros actuales departamentos de Clásicas. Lo que ahora denominamos «departamentos de Inglés» serán rebautizados como departamentos de «Estudios Culturales», donde los cómics de Batman, los parques temáticos mormones, la televisión, las películas y el *rock* reemplazarán a Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth y Wallace Stevens. Las principales universidades y facultades que antaño fueron elitistas seguirán ofreciendo algunos cursos sobre Shakespeare, Milton y sus iguales, pero éstos se impartirán en departamentos de tres o cuatro estudiosos, como los de los profesores de latín y griego. Se trata de un fenómeno que tampoco hay que deplorar; sólo un puñado de estudiantes accede a Yale con auténtica pasión por la lectura. No puedes enseñarle a alguien a amar la gran poesía si no llega ya con ese amor. ¿Cómo puedes enseñar la soledad? La verdadera lectura es una actividad solitaria, y no le enseña a nadie a convertirse en mejor ciudadano. Quizá las épocas de lectura —Aristocrática, Democrática, Caótica— lleguen ahora a su término, y la renacida Era Teocrática sea casi por completo una cultura oral y visual.

En los Estados Unidos, «una crisis de los estudios literarios» es algo tan normal como un renacimiento religioso (o Gran Despertar) o una ola de crímenes. Son todos sucesos periodísticos. Nuestro país ha vivido un permanente renacimiento religioso durante más de dos siglos; su adicción a la violencia civil y nacional es aún más venerable e incesante, y en el casi medio siglo transcurrido desde que me sumergí por primera vez en los estudios literarios, dicha actividad ha sido cuestionada innumerables veces por la sociedad, que en general la ha considerado de escaso interés. Los departamentos de Inglés y adyacentes siempre han sido incapaces de definirse, y lo suficientemente insensatos como para tragarse todo lo que se les pone por delante.

Existe una terrible justicia en el hecho de que tal voracidad haya resultado ser autodestructiva: la enseñanza de poemas, obras de teatro, relatos y novelas es ahora suplantada por las animadoras de diversas cruzadas políticas y sociales. O, dicho de otro modo, los artefactos de la cultura popular reemplazan los difíciles artificios de los grandes escritores como material de enseñanza. No es la «literatura» lo que hay que redefinir; si no eres capaz de reconocerla cuando la lees, nadie puede ayudarte a conocerla o a amarla más. Los idealistas posmarxistas ofrecen «una cultura de acceso universal» como solución a la «crisis», ¿pero cómo es posible que el acceso a *El paraíso perdido* o *Fausto. Segunda parte* sea alguna vez universal? Los poemas más poderosos son demasiado difíciles cognitiva e imaginativamente para ser leídos a fondo por más de unos pocos de entre cualquier clase social, género, raza u origen étnico.

Cuando yo era un muchacho, el *Julio César* de Shakespeare, que en casi todas partes se estudiaba en la escuela, era una introducción eminentemente razonable a la tragedia shakespeariana. Los profesores me cuentan ahora de muchas escuelas donde la obra ya no puede ser leída entera, pues supera la capa-

cidad de concentración de los estudiantes. Me han contado que en un par de sitios la construcción de escudos y espadas de cartón ha reemplazado la lectura y discusión de la obra. Ninguna socialización de los medios de producción y consumo de la literatura puede superar tal degradación de la educación primaria. La moralidad del saber, tal como se practica hoy en día, consiste en alentar a todo el mundo a sustituir los placeres difíciles por los placeres universalmente accesibles precisamente porque son más fáciles. Trotski instaba a los marxistas a leer a Dante, pero no creo que en nuestras actuales universidades le recibieran con los brazos abiertos.

Yo soy vuestro auténtico crítico marxista, proclamó siguiendo a Groucho en lugar de a Karl, y como lema os ofrezco la magnífica admonición de Groucho: «¡Sea lo que sea, estoy en contra!». Yo he estado en contra, sucesivamente, del neocriticismo neocristiano de T. S. Eliot y sus seguidores académicos; de la deconstrucción de Paul de Man y sus clones; de la actual furia desatada de la Nueva Izquierda y la Vieja Derecha en relación con la supuestas injusticias y aún más dudosas moralidades del canon literario. Los grandes críticos, especie rara, no amplían, modifican o revisan el canon, aunque ciertamente intentan hacerlo. Pero, lo sepan o no, lo único que hacen es ratificar el verdadero trabajo de canonización, y quien lo lleva a cabo es el perpetuo agón entre el pasado y el presente. No hay ningún proceso socioeconómico que haya añadido a John Ashbery, a James Merrill o a Thomas Pynchon a la idea vaga, inexistente y sin embargo aún irresistible de un canon norteamericano, que no obstante podría existir. La poesía de Wallace Stevens y de Elizabeth Bishop ha escogido a sus herederos en Ashbery y Merrill, al igual que la poesía de Emily Dickinson eligió a Stevens y Bishop. Podemos decir que la mejor obra de Pynchon está a la altura de S. J. Perelman y Nathanael West, pero el potencial canónico de *La subasta del lote 49* depende más

de que nos produzca la extraña impresión de que *Miss Lonelyhearts* es una imitación de esa novela.

Shakespeare y Dante son invariablemente las excepciones a los descendientes de la canonicidad; nunca llegamos a creer que hayan leído con excesiva profundidad la obra de Joyce y Beckett, o de cualquier otro. Ésa es otra manera de repetir lo que he estado diciendo a lo largo de todo este libro: el canon occidental es Shakespeare y Dante. Más allá de ellos, está lo que asimilaron y lo que les asimila. Redefinir «la literatura» es una vana empresa, porque no puedes usurpar suficiente fuerza cognitiva para abarcar a Shakespeare y Dante, y ellos son la literatura. Y a la hora de redefinirlos a ellos, os deseo buena suerte. Dicha empresa ha avanzado considerablemente gracias al neohistoricismo, que es el Shakespeare francés: Hamlet bajo la sombra de Michel Foucault. Hemos disfrutado de Lacan, el Freud francés, y de Derrida, el Joyce francés. El Freud judío y el Joyce irlandés son más de mi gusto, al igual que el Shakespeare inglés o universal. El Shakespeare francés es un absurdo tan delicioso que uno se siente un ingrato por no apreciar una invención tan cómica.

Por qué los estudiantes de literatura se han convertido en científicos políticos aficionados, sociólogos desinformados, antropólogos incompetentes, filósofos mediocres e historiadores culturales llenos de prejuicios, aunque es un asunto desconcertante, tiene su explicación. Están resentidos con la literatura, o avergonzados de ella, o simplemente no les gusta leerla. Leer un poema o una novela o una tragedia shakespeariana es para ellos un ejercicio de contextualización, pero no en el sentido razonable de situar la obra en su correspondiente marco histórico. A los contextos, cualesquiera que se elijan, se les asigna más fuerza y valor que al poema de Milton, a la novela de Dickens o a *Macbeth*. No estoy seguro de qué representa o qué reemplaza la metáfora de las «energías sociales», pero, al igual

que las pulsiones freudianas, tales energías no pueden escribir ni leer, ni de hecho hacer nada en absoluto. La libido es un mito, al igual que las «energías sociales». Shakespeare, de pluma escandalosamente fácil, fue una persona real que consiguió escribir *Hamlet* y *El rey Lear*. Ese escándalo es inaceptable para lo que ahora pasa por teoría literaria.

O bien hubo valores estéticos, o sólo existen condicionantes de raza, clase y sexo. Debes elegir, pues si crees que todo valor otorgado a los poemas, obras de teatro o novelas y relatos no es más que una mistificación al servicio de la clase dirigente, entonces ¿por qué vas a leer en lugar de publicar para servir a las necesidades desesperadas de las clases explotadas? La idea de que beneficies a los humillados y ofendidos leyendo a alguien de sus mismos orígenes en lugar de a Shakespeare es una de las ilusiones más curiosas jamás promovidas por nuestras universidades.

La verdad más profunda en relación con la formación del canon laico es que los responsables de esa formación no son los críticos ni los académicos, por no hablar de los políticos. Los propios escritores, artistas y compositores determinan los cánones, tendiendo puentes entre poderosos precursores y poderosos sucesores. Tomemos a los autores norteamericanos contemporáneos más vitales, los poetas Ashbery y Merrill, y a Pynchon, autor de narrativa épica en prosa. Siento el impulso de declararlos canónicos, pero eso es algo que todavía no puede saberse. La profecía canónica tiene que ser puesta a prueba unas dos generaciones después de la muerte del escritor. Wallace Stevens, que vivió entre 1879 y 1955, es claramente un poeta canónico, quizá el poeta norteamericano más importante después de Walt Whitman y Emily Dickinson. Sus únicos rivales son Robert Frost y T. S. Eliot; Pound y William Carlos Williams son más problemáticos, junto con Marianne Moore y Gertrude Stein (cuando la juzgamos estrictamente por su poesía), y Hart

Crane murió demasiado pronto. Stevens ayudó a engendrar a Merrill y Ashbery, así como a Elizabeth Bishop, a A. R. Ammons y a otros de auténtico mérito. Pero es demasiado pronto para saber si algún poeta perdurable está surgiendo de la influencia *de sus descendientes*, aunque yo así lo crea. Cuando surjan uno o más de una manera muy clara, eso ayudará a confirmar a Stevens, aunque no todavía a Merrill y Ashbury, al menos no en el mismo grado.

Es un proceso curioso, y suelo poner a prueba mi propio criterio preguntándome: ¿Qué pasa con Yeats? Los poetas angloirlandeses posteriores a él se muestran muy cautos con su influencia, y parece que la han combatido. De nuevo, la respuesta es que se tarda un tiempo en *ver* la influencia de una manera adecuada. Yeats murió en 1939; después de más de medio siglo, puedo ver su influencia en aquellos que la negaron, Eliot y Stevens; y su influencia ha sido fecunda, como por ejemplo su efecto múltiple sobre Hart Crane, cuyo idiosincrásico acento, aunque discutido, flota casi en todas partes. Eliot y Stevens poseían posturas culturales radicalmente opuestas, mientras que la relación de Crane con Eliot fue casi totalmente contradictoria. Y es que a las consideraciones sociopolíticas se les puede dar la vuelta mediante las relaciones de influencia que producen el canon. Crane rechazaba las ideas de Eliot, pero no pudo eludir el lenguaje de Eliot. Los grandes estilos son suficiente para la canonicidad, pues poseen poder de contaminación, y la contaminación es la prueba práctica para la formación del canon.

Sumergíos, pongamos durante varios días seguidos, en la lectura de Shakespeare, y entonces escoged a otro autor, anterior, posterior o contemporáneo suyo. Para probar, intentadlo sólo con los más grandes de cada grupo: Homero o Dante, Cervantes o Ben Jonson, Tolstói o Proust. La diferencia en la experiencia lectora será cualitativa y cuantitativa. Esa diferencia,

percibida universalmente desde la época de Shakespeare hasta ahora, es expresada por los lectores corrientes y por los más refinados como algo que tiene que ver con la idea que tenemos de lo que hemos dado en llamar «natural». El Dr. Johnson nos aseguraba que nada excepto las representaciones de naturaleza general podían complacerle durante mucho tiempo. Esa certeza aún me parece irrebatible, aunque gran parte de lo que ahora se elogia semanalmente no pasaría la prueba johnsoniana. La representación shakespeariana, su supuesta imitación de lo que se tiene por más esencial en nosotros, se ha considerado como algo más natural que cualquier otro reflejo literario de la realidad desde que se escenificó la primera obra de teatro. Ir de Shakespeare a Dante o a Cervantes, o incluso a Tolstói, es un poco como tener la ilusión de sufrir una pérdida de inmediatez sensual. Volvemos la vista hacia Shakespeare y lamentamos estar lejos de él, pues parece que estemos lejos de la realidad.

Las razones para leer, así como para escribir, son muy diversas, y frecuentemente no están claras ni siquiera para los lectores o escritores más conscientes. Quizá la razón fundamental de la metáfora, o de escribir o leer un lenguaje figurativo, sea el deseo de ser diferente, de estar en todas partes. En esta afirmación sigo a Nietzsche, que nos advirtió que encontramos palabras para aquello que ya está muerto en nuestros corazones, de manera que siempre hay una suerte de desprecio en el acto de hablar. Hamlet está de acuerdo con Nietzsche, y ambos podrían haber extendido el desprecio al acto de escribir. Pero no leemos para mostrar el contenido de nuestros corazones, de modo que no hay desprecio en el acto de leer. Las tradiciones nos cuentan que el yo libre y solitario escribe a fin de superar la mortalidad. Creo que el yo, en esta búsqueda de la libertad y la soledad, lee en el fondo con un único objetivo: enfrentarse a la grandeza. Esa confrontación apenas enmascara el deseo de formar parte de la grandeza, que es la base de la experiencia estética que an-

taño se llamó lo Sublime: la pretensión de trascender los límites. Nuestro destino común es la vejez, la enfermedad, la muerte, el olvido. Nuestra esperanza común, tenue pero persistente, apunta a cierta versión de la supervivencia.

Enfrentarse a la grandeza mientras leemos es un proceso íntimo y costoso que nunca ha estado muy en boga entre la crítica. Ahora está menos de moda que nunca, pues en este momento la búsqueda de la libertad y la soledad está condenada como algo políticamente incorrecto, egoísta y poco pertinente para nuestra sociedad angustiada. En la literatura occidental, la grandeza se centra en Shakespeare, que se ha convertido en la piedra de toque para todos los que han venido antes y después que él, ya sean dramaturgos, poetas líricos o narradores. No tiene auténticos precursores en la creación del personaje, a excepción de algunos atisbos chaucerianos, y nadie que le haya sucedido ha permanecido inmune a su manera de representar la naturaleza humana. Su originalidad era y es tan fácil de asimilar que nos desarma, y somos incapaces de ver lo mucho que nos ha cambiado y sigue cambiándonos. Gran parte de la literatura occidental posterior a Shakespeare es, en diverso grado, en parte una defensa contra Shakespeare, que puede ser una influencia tan arrolladora que ahogue la voz de todos aquellos que se ven obligados a estudiarlo.

El enigma de Shakespeare es su universalismo: las versiones de Kurosawa de *Macbeth* y *El rey Lear* son ciento por ciento Kurosawa y ciento por ciento Shakespeare. Aunque consideres a los personajes de Shakespeare papeles para actores en lugar de personajes dramáticos, sigues siendo incapaz de explicar lo humanamente convincentes que resultan Hamlet o Cleopatra cuando los comparas con los papeles que escribió Ibsen, seguramente el principal dramaturgo postshakespeariano que ha dado Europa. Cuando pasamos de Hamlet a Peer Gynt, de Cleopatra a Hedda Gabler, percibimos que la personalidad se

ha desvanecido, que el demonio shakespeariano se ha reducido al gnomo ibseniano. El milagro del universalismo de Shakespeare es que no pretende trascender las contingencias: los grandes personajes de sus obras aceptan estar empapados de su contexto social e histórico, al tiempo que rechazan cualquier tipo de reducción: histórica, social, teológica, o las de nuestras moralizaciones y psicologizaciones actuales.

Falstaff posee casi todos los sórdidos defectos que los estudiosos, siguiendo el ejemplo de Hal, le atribuyen, pero Falstaff, al mismo tiempo un gran ingenioso, un poderoso pensador y un verdadero humorista, es sin embargo equiparable a Hamlet como conciencia original. Es insuficiente decir que Falstaff es un papel magnífico; es un cosmos, no un ornamento, y sostiene el espejo no tanto ante la naturaleza como ante nuestra energía vital más exterior. Blake dijo que la exuberancia era belleza, y mediante dicha ecuación ningún otro personaje dramático es tan hermoso como Sir John Falstaff. La exuberancia de los gigantes de Rabelais encuentra un igual en Sir John, que debe representarse dentro de los confines de un escenario, mientras que Panurgo se eleva sobre una Francia imaginaria. Lo que William Hazlitt denominó *entusiasmo,* «poder o pasión que define cualquier objeto», y encontró ante todo en Shakespeare, lo atribuyó a Bocaccio y Rabelais por encima de todos los demás prosistas. Hazlitt también nos instaba a comprender que las artes no son progresistas, algo que épocas como la nuestra se resisten a comprender.

¿Qué utilidad puede tener el que un crítico, a estas alturas de la tradición, catalogue el canon occidental tal como él lo ve? Incluso nuestras universidades de élite se muestran pasivas ante los embates de las oleadas multiculturalistas. De todos modos, aun cuando las modas actuales prevalezcan para siempre, las selecciones canónicas de obras pasadas y presentes tienen su propio interés y atractivo, pues también forman parte de esta

contienda ininterrumpida que es la literatura. Todo el mundo tiene, o debería tener, una lista de libros para llevarse a una isla desierta para ese día en que, huyendo de sus enemigos, se vea arrojado a la orilla, o para cuando se aleje cojeando, acabada toda guerra, con la intención de pasar el resto de su vida leyendo tranquilamente. Si uno pudiera tener un solo libro, sería unas obras completas de Shakespeare; si dos, ése y una Biblia. ¿Y si tres? Ahí empiezan las complicaciones. William Hazlitt, uno de los pocos críticos definitivamente canónicos, tiene un espléndido artículo, «De la lectura de libros antiguos»:

> El que un libro haya sobrevivido a su autor en una generación o dos hace aumentar mi estima por él. Tengo más confianza en los muertos que en los vivos. Los escritores contemporáneos, por lo general, pueden dividirse en dos clases: los amigos y los enemigos de uno. De los primeros nos vemos obligados a pensar demasiado bien, y de los últimos estamos dispuestos a pensar demasiado mal, a recibir mucho placer de la lectura atenta, o a juzgar equitativamente los méritos de ambos.

Hazlitt expresa una cautela apropiada a una época en la que abundan los epígonos. La superpoblación de libros (y autores) provocada por la extensión y complejidad de la historia escrita del mundo es el dilema central canónico, ahora más que nunca. La cuestión ya no es «¿Qué debo leer?», puesto que ahora, en esta época de cine y televisión, leen muy pocos. La cuestión práctica es ahora: «¿Debo molestarme en leer?».

Tan pronto como uno acepta cualquier parte del dogma de la Escuela del Resentimiento y admite que las selecciones estéticas son máscaras de los condicionantes sociales y políticos, tales cuestiones se convierten enseguida en fáciles de responder. Mediante una variante de la Ley de Gresham, los malos textos desplazan a los buenos, y el cambio social viene servido por Alice Walker en lugar de por cualquier autor de más talento e imaginación. Pero ¿dónde encontrarán esos paladines del cambio social las líneas maestras para sus selecciones? La política, para desdicha de todos, no tarda en perder su novedad, al igual que el periódico del mes pasado, y sólo rara vez las noticias

perduran. Quizá la política literaria siempre esté en juego, pero las opiniones políticas tienen poco efecto sobre la extrañamente íntima novela familiar de los grandes escritores, que se influyen mutuamente sin prestar mucha atención a afinidades y diferencias políticas.

La influencia literaria es «la política del espíritu»: la formación del canon, aun cuando necesariamente refleje siempre los intereses de clase, es un fenómeno extraordinariamente ambivalente. Milton, más que los dos poetas ingleses de mayor altura —Chaucer y Shakespeare—, es la figura central de la historia del canon poético anglonorteamericano. Del mismo modo, el primer escritor crucial de la historia de todo el canon literario occidental no es ninguno de los grandes poetas —Homero, Dante, Chaucer y Shakespeare—, sino Virgilio, el gran eslabón entre la poesía helenística (Calímaco) y la tradición épica europea (Dante, Tasso, Spenser, Milton). Virgilio y Milton siguen siendo poetas que provocan inmensas ambivalencias en aquellos que les sucedieron, y esas ambivalencias definen la centralidad en el contexto canónico. Un canon, a pesar de sus idealizadores, desde Ezra el Escriba hasta el difunto Northrop Frye, no existe a fin de liberar a sus lectores de la ansiedad. De hecho, un canon es una *ansiedad conquistada*, al igual que toda gran obra literaria es la ansiedad conquistada del escritor. El canon literario no nos sumerge en la cultura; no nos libera de la ansiedad cultural. Por contra, confirma nuestras ansiedades culturales, aunque ayuda a darles forma y coherencia.

La ideología desempeña un importante papel en la formación del canon literario, si deseas insistir en que una postura estética es en sí misma una ideología, una insistencia que es común a las seis ramas de la Escuela del Resentimiento: feministas, marxistas, lacanianos, neohistoricistas, deconstruccionistas y semióticos. Naturalmente, hay estéticas y estéticas, y los apóstoles que creen que los estudios literarios deberían ser una

cruzada abierta en favor del cambio social manifiestan, obviamente, una estética diferente de mi versión posemersoniana de Pater y Wilde. Si se trata de una diferencia importante es algo que no tengo claro: los adalides del cambio social y yo al parecer estamos de acuerdo en que Pynchon, Merrill y Ashbery son las tres presencias norteamericanas que ocupan una posición canónica. Los Resentidos añaden candidatos alternativos canónicos, afroamericanos y femeninos, pero sin mucho entusiasmo.

Si los cánones literarios son sólo producto de los intereses de clase, raciales, de sexo y nacionales, es de presumir que lo mismo debería ser cierto de todas las demás tradiciones estéticas, incluyendo la música y las artes visuales. Matisse y Stravinski pueden entonces sumarse a Joyce y Proust en ese grupo de varones europeos blancos y muertos. Observo asombrado las multitudes de neoyorquinos que se congregan para ver la exposición de Matisse: ¿están realmente ahí sólo por condicionamientos sociales? Cuando la Escuela del Resentimiento se vuelva dominante entre los historiadores y críticos de arte, al igual que ya lo es entre los académicos literarios, ¿estarán desiertas las exposiciones de Matisse mientras que todos acudiremos en tropel a ver las mamarrachadas de las Guerrilla Girls? Lo descabellado de estas preguntas se hace evidente cuando se aplican a la eminencia de Matisse, mientras que está claro que Stravinski no corre peligro de ser reemplazado por una música políticamente correcta en las compañías de *ballet* del mundo. ¿Por qué entonces es la literatura tan vulnerable a la acometida de los idealistas sociales contemporáneos? Una respuesta parece ser la ilusión común de que se requieren menos conocimientos y menos destreza técnica para la comprensión y la producción de literatura de imaginación (como solíamos llamarla) que para las demás artes.

Si todos habláramos de notas musicales o de brochazos, supongo que Stravinski y Matisse podrían estar sujetos a los peculiares avatares que ahora sufren los autores canónicos. Al intentar leer muchas de las obras propuestas como alternativas del resentimiento al canon, reflexiono que esos aspirantes deben de creer que toda su vida han hablado en prosa, o que sus pasiones sinceras son ya poemas, que requieren escasa o nula elaboración literaria. Éstas son mis listas, con la esperanza de que los supervivientes letrados encuentren entre ellas algunos libros y autores que hasta ahora no habían descubierto, y obtengan las recompensas que sólo la literatura canónica permite.

Apéndices

A. LA EDAD TEOCRÁTICA

No hay muchas obras de valor de la antigua literatura griega y latina que no estén en esta lista, aunque es improbable que el lector corriente tenga tiempo de leerlas todas. A medida que la historia se prolonga, el canon más antiguo necesariamente se estrecha. Puesto que de lo que aquí se trata es del canon literario, incluyo sólo aquellos textos religiosos, filosóficos, históricos y científicos que tienen gran interés estético en sí mismos. Yo diría que, de todos los libros que hay en esta primera lista, una vez el lector está familiarizado con la Biblia, Homero, Platón, los dramaturgos atenienses y Virgilio, la obra crucial es el Corán. Ya sea por su fuerza estética o espiritual o por la influencia que va a tener sobre el futuro de todos nosotros, la ignorancia del Corán es una necedad y algo cada vez más peligroso.

He incluido algunas obras en sánscrito, escrituras y textos literarios fundamentales, debido a su influencia en el canon occidental. La inmensa riqueza de la literatura china antigua es por lo general una esfera aparte de la tradición literaria occidental, y raras son las traducciones que nos la transmiten adecuadamente.

PRÓXIMO ORIENTE

Gilgamesh

El libro egipcio de los muertos

La Sagrada Biblia

Los apócrifos

Dichos de los Padres (Pirke Aboth)

LA ANTIGUA INDIA

Mahabharata

Bhagavad-Gita (La parte religiosa esencial del *Mahabharata*, Libro 6)

Ramayana

LOS ANTIGUOS GRIEGOS

Homero

La Ilíada

La Odisea

Hesíodo

Los trabajos y los días

Teogonía

Arquíloco, Safo, Alemán, Píndaro

Odas

Esquilo

La Orestíada

Siete contra Tebas

Prometeo encadenado

Los persas

Las suplicantes

Sófocles

Edipo rey

Edipo en Colono

Antifgona

Electra

Áyax

Las traquinias

Filoctetes

Eurípides

El cíclope

Hércules

Alcestis

Hecuba

Las bacantes

Orestes

Andrómaca

Medea

Ión

Hipólito

Helena

Ifigenia en Aulis

Aristófanes

Los pájaros

Las nubes

Las ranas

Lisístrata

Los caballeros

Las avispas

Las asambleístas

Herodoto

Los nueve libros de historia

Tucídides

Historia de la guerra del Peloponeso

Los presocráticos (Heráclito, Empédocles)

Platón

Diálogos

Aristóteles

Poética

Ética

ÉPOCA HELENÍSTICA

Menandro

La muchacha de Samos

«Longino»

De lo sublime

Calímaco

Himnos y epigramas

Teócrito

Idilios

Plutarco

Vidas paralelas

Obras morales

«Esopo»

Fábulas

Luciano

Sátiras

LOS ROMANOS

Plauto

Pseudolus

El militar fanfarrón

La soga

Anfitrión

Terencio

Andria

El eunuco

La suegra

Lucrecio

De la naturaleza de las cosas

Cicerón

La naturaleza de los dioses

Horacio

Odas

Epístolas

Sátiras

Persio

Sátiras

Catulo

Atis

Poemas

Virgilio

La Eneida

Églogas y Geórgicas

Luciano

Farsalia

Ovidio

Metamorfosis

El arte de amar

Heroidas

Juvenal

Sátiras

Marcial

Epigramas

Séneca

Tragedias, en particular Medea y Hercules furens

Petronio

El satiricón

Apuleyo

El asno de oro

LA EDAD MEDIA; LATINA, ÁRABE Y LENGUAS VERNÁCULAS ANTES DE DANTE

San Agustín

La ciudad de Dios

Las confesiones

El Corán

El libro de las mil y una noches

La Edda poética

Snorri Sturluson

La Edda en prosa

Los nibelungos

Wolfram von Eschenbach

Parsifal

Chrétien de Troyes

El caballero del león

Beowulf

Poema de Mío Cid

Christine de Pisan

El libro de la Ciudad de las Damas

Diego de San Pedro

Cárcel de amor

B. LA EDAD ARISTOCRÁTICA

Hay un intervalo de quinientos años entre *La divina comedia* de Dante y *Fausto. Segunda parte,* de Goethe, una edad que nos ofrece un amplio corpus de lectura en cinco lenguas principales: italiano, español, inglés, francés y alemán. En ésta y en las demás listas a veces no menciono las obras individuales de algún maestro canónico, y en otras ocasiones procuro que se preste atención a autores y libros que considero canónicos pero bastante olvidados. De esta lista en adelante se omitirán muchos buenos escritores que no son lo suficientemente centrales. Comenzamos también a encontrarnos con «obras con fecha de caducidad», un fastidio que se extiende a la Edad Democrática y amenaza con asfixiarnos en nuestro siglo. Escritores muy apreciados en su época y en su país a veces sobreviven en otras épocas y naciones, aunque a menudo quedan convertidos en fetiches que antaño estuvieron de moda. Observo al menos varias docenas de escritores de este tipo en nuestra escena literaria contemporánea, pero es suficiente nombrarlos por omisión, y abordaré este asunto más extensamente en la nota introductoria a mi lista final.

ITALIA

Dante

La divina comedia

Vita Nuova

Petrarca

Poemas líricos

Antología

Giovanni Boccaccio

El Decameron

Matteo Maria Boiardo

Orlando enamorado

Ludovico Ariosto

Orlando furioso

Michelangelo Buonarroti

Sonetos y madrigales

Nicolás Maquiavelo

El príncipe

La mandrágora

Leonardo da Vinci

Cuaderno de notas

Baltasar de Castiglione

El cortesano

Gaspara Stampa

Sonetos y madrigales

Giorgio Vasari

Vidas de los pintores

Benvenuto Cellini

Vida

Torquato Tasso

La Jerusalén liberada

Giordano Bruno

La expulsión de la bestia triunfante

Tommaso Campanella

Poemas

La ciudad del sol

Giambattista Vico

Principios de una ciencia nueva

Carlo Goldoni

La posadera

Vittorio Alfieri

Saúl

PORTUGAL

Luís de Camões

Los Lusíadas

António Ferreira

Poesía

ESPAÑA

Jorge Manrique

Coplas a la muerte de su padre

Fernando de Rojas

La Celestina

Lazarillo de Tormes

Francisco de Quevedo

Los sueños

Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos, escrita a don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, en su valimiento

Fray Luis de León

Poemas

San Juan de la Cruz

Poemas

Luis de Góngora

Sonetos

Soledades

Miguel de Cervantes
Don Quijote
Novelas ejemplares
Lope de Vega
La Dorotea
Fuenteovejuna
El caballero de Olmedo
Tirso de Molina
El burlador de Sevilla
Pedro Calderón de la Barca
La vida es sueño
El alcalde de Zalamea
El mágico prodigioso
El médico de su honra
Sor Juana Inés de la Cruz
Poemas
INGLATERRA Y ESCOCIA
Geoffrey Chaucer
Los cuentos de Canterbury
Troilo y Criseida
Sir Thomas Malory
La muerte de Arturo
William Dunbar
Poemas
John Skelton
Poemas
Tomás Moro
Utopía
Sir Thomas Wyatt

Poemas

Henry Howard, conde de Surrey

Poemas

Sir Philip Sidney

La Arcadia

Atrophil y Estela

Defensa de la poesía

Fulke Greville, Lord Brooke

Poemas

Edmund Spenser

The Faerie Queene

Poemas menores

Sir Walter Raleigh

Poemas

Christopher Marlowe

Poemas y Obras de teatro

Michael Drayton

Poemas

Samuel Daniel

Poemas

Defensa de la rima

Thomas Nashe

El viajero desafortunado

Thomas Kyd

Una tragedia española

William Shakespeare

Obras de teatro y Poemas

Thomas Campion

Canciones

John Donne

Poemas

Sermones

Ben Jonson

Poemas, Obras de teatro y Mascaradas

Francis Bacon

Ensayos

Robert Burton

Anatomía de la melancolía

Sir Thomas Browne

Religio Medici

Hytriotaphia, o Urne-Buriall

El jardín de Ciro

Thomas Hobbes

Leviatán

Robert Herrick

Poemas

Thomas Carew

Poemas

Richard Lovelace

Poemas

Andrew Marvell

Poemas

George Herbert

El templo

Thomas Traherne

Centurias, Poemas y Acciones de gracias

Henry Vaughan

Poesía

John Wilmot, conde de Rochester

Poemas

Richard Crashaw

Poemas

Francis Beaumont y John Fletcher

Obras de teatro

George Chapman

Comedias, Tragedias, Poemas

John Ford

Lástima que sea una puta

John Marston

El descontento

John Webster

El diablo blanco

La duquesa de Malfi

Thomas Middleton y William Rowley

El niño del cambiazo

Cyril Tourneur

La tragedia del vengador

Philip Massinger

Un nuevo método para pagar viejas deudas

John Bunyan

El peregrino

Izaak Walton

The Compleat Angler

John Milton

El paraíso perdido

El paraíso recobrado

Lycidas, Comus y los Poemas menores

Sansón agonista

Areopagitica

John Aubrey

Biografías breves

Jeremy Taylor

Santa agonía

Samuel Butler

Hudibras

John Dryden

Poesía y Obras de teatro

Ensayos críticos

Thomas Otway

Venecia conservada

William Congreve

Así es el mundo

Amor por amor

Jonathan Swift

El cuento de una barrica

Los viajes de Gulliver

Obras breves en prosa

Poemas

Sir George Etherege

El hombre de moda

Alexander Pope

Poemas

John Gay

La ópera del mendigo

James Boswell

Vida de Johnson

Diarios

Samuel Johnson

Obras

Edward Gibbon

Historia de la decadencia y ruina del Imperio Romano

Edmund Burke

Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo Bello y lo Sublime

Reflexiones sobre la Revolución Francesa

Maurice Morgann

Ensayo sobre el personaje dramático de Sir John Falstaff

William Collins

Poemas

Thomas Gray

Poemas

George Farquhar

La estratagema de los galanes

El oficial de reclutamiento

William Wycherley

La mujer rural

El comerciante honrado

Christopher Smart

Jubilate Agno

Canción a David

Oliver Goldsmith

El vicario de Wakefield

La dama sirvienta o los enredos de una noche

El viajero

El pueblo abandonado

Richard Brinsley Sheridan

La escuela del escándalo

Los rivales

William Cowper

Obras poéticas

George Crabbe

Obras poéticas

Daniel Defoe

Moll Flanders

Robinson Crusoe

Diario del año de la peste

Samuel Richardson

Clarissa

Pamela

Sir Charles Grandison

Henry Fielding

Joseph Andrews

Tom Jones

Tobias Smollett

La expedición de Humphry Clinker

Las aventuras de Roderick Random

Laurence Sterne

La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy

Viaje sentimental por Francia e Italia

Fanny Burney

Evelina

Joseph Addison y Richard Steele

El espectador

FRANCIA

Jean Froissart

Crónicas

La Chanson de Roland

François Villon

Poemas

Michel de Montaigne

Ensayos

François Rabelais

Gargantúa y Pantagruel

Margarita de Navarra

El Heptamerón

Joachim Du Bellay

Lamentos y añoranzas

Maurice Scève

Délie

Pierre de Ronsard

Odas, Elegías, Sonetos

Philippe de Commynes

Memorias

Agfippa d'Aubigné

Los trágicos

Robert Garnier

Marco Antonio

Las judías

Pierre Corneille

El Cid

Polieucte

Nicomedes

Horacio

Cinna

Rodoguna

François de La Rochefoucauld

Máximas

Jean de La Fontaine

Fábulas

Molière

El misántropo

Tartufo

La escuela de las mujeres

Las mujeres sabias

Don Juan

La escuela de los maridos

Las preciosas ridículas

El burgués gentilhombre

El avaro

El enfermo imaginario

Blaise Pascal

Pensamientos

Jacques-Bénigne Bossuet

Sermones y discursos

Nicolás Boileau-Despréaux

Arte poética

El atril

Jean Racine

Fedra

Andrómaca

Británico

Athalia

Pierre Carlet de Marivaux

Siete comedias

Jean-Jacques Rousseau

Las confesiones

Emilio

La nueva Eloísa

Voltaire

Zadig

Cándido

Cartas sobre Inglaterra

El terremoto de Lisboa

Abbé Prévost

Manon Lescaut

Madame de La Fayette

La princesa de Clèves

Sébastien-Roch Nicolás de Chamfort

Máximas, pensamientos, caracteres y anécdotas

Denis Diderot

El sobrino de Rameau

Choderlos de Laclos

Las amistades peligrosas

ALEMANIA

Erasmo, un holandés que vivió en Suiza y Alemania, aunque escribió en latín, es incluido en esta lista arbitrariamente, aunque también por su influencia en la reforma luterana.

Erasmo

Elogio de la locura

Johann Wolfgang von Goethe

Fausto, Primera y Segunda parte

Dichtung und Wahrheit

Egmont

Las afinidades electivas

Los sufrimientos del joven Werther

Poemas

Los años de aprendizaje de Guillermo Meister

Los años de andanzas de Guillermo Meister

Viaje a Italia

Obras de teatro en verso y Hermann y Dorotea

Elegías romanas, Epigramas venecianos, Diván occidental

Friedrich Schiller

Los bandidos

María Estuardo

Wallenstein

Don Carlos

Sobre poesía ingenua y sentimental

Gotthold Lessing

Laocoonte

Nathan el sabio

Friedrich Hölderlin

Himnos y fragmentos

Antología poética

Heinrich von Kleist

Cinco obras teatrales

Relatos

C. LA EDAD DEMOCRÁTICA

He localizado la Edad Democrática de Vico en el siglo XIX posgoethiano, momento en que la literatura de Italia y España sufre un retroceso, cediendo eminencia a Inglaterra y a su renacimiento del Renacimiento durante el Romanticismo, y en menor grado a Francia y Alemania. Ésta también es la época en que comienzan a irrumpir con fuerza las literaturas rusa y norteamericana. He resistido el afán revisionista de las actuales cruzadas canónicas, que intentan introducir en el canon a diversas mujeres escritoras del siglo XIX tristemente incompetentes, así como algunas narraciones rudimentarias y versos de afroamericanos. Ampliar el canon, como he dicho más de una vez en este libro, tiende a dejar fuera a los mejores escritores, a veces incluso al mejor, pues en la práctica ninguno de nosotros (sea quien sea) ha tenido tiempo de leerlo absolutamente todo, por mucha que sea su avidez lectora. Y a la mayoría de nosotros, en especial a los atosigados jóvenes, los autores incompetentes les harán consumir energías que podrían ser mejor invertidas en escritores de peso. Casi todo lo que los estudiosos literarios feministas o afroamericanos han recuperado o descubierto entra precisamente en la categoría de «obras con fecha de caducidad», tan imaginativamente anticuadas ahora como cuando se dieron a conocer por primera vez.

ITALIA

Ugo Foscolo

De los sepulcros

Las últimas cartas de Jacop

Odas y Las gracias

Alessandro Manzoni

Los novios

Sobre la novela histórica

Giacomo Leopardi

Ensayos y diálogos

Poemas

Zibaldone de pensamientos

Giuseppe Gioacchino Belli

Sonetos romanos

Giosuè Carducci

Himno a Satán

Odas bárbaras

Rimas y ritmos

Giovanni Verga

Novelas breves de Sicilia

Maestro Don Gesualdo

La casa junto al nispero

La loba y otras historias

ESPAÑA Y PORTUGAL

Gustavo Adolfo Bécquer

Rimas

Benito Pérez Galdós

Fortunata y Jacinta

Leopoldo Alas (Clarín)

La Regenta

José Maria de Eça de Queirós

Los mayas

FRANCIA

Benjamin Constant

Adolfo

El cuaderno rojo

François-Auguste-René de Chateaubriand

Atala y René

El genio del cristianismo

Alphonse de Lamartine

Meditaciones

Alfred de Vigny

Chatrerton

Poemas

Victor Hugo

Antología poética

Los miserables

Nuestra Señora de París

William Shakespeare

Los trabajadores del mar

El fin de Satán

Dios

Alfred de Musset

Poemas

Lorenzaccio

Gérard de Nerval

Las quimeras

Silvia

Aurelia

Théophile Gautier

Mademoiselle de Maupin

Esmaltes y camafeos

Honoré de Balzac

La muchacha de los ojos dorados

Louis Lambert

La piel de zapa

Papá Goriot

La prima Bette

Esplendores y miserias de las cortesanas

Eugenia Grandet

Ursule Mirouet

Stendhal

Del amor

Rojo y negro

La Cartuja de Parma

Gustave Flaubert

Madame Bovary

La educación sentimental

Salambó

Un corazón sencillo

George Sand

La charca del diablo

Charles Baudelaire

Las flores del mal

El spleen de París

Stéphane Mallarmé

Prosa y poesía selecta

Paul Verlaine

Antología poética

Arthur Rimbaud

Obras completas

Tristan Corbière

Los amores amarillos

Jules Laforgue

Textos escogidos

Guy de Maupassant

Cuentos escogidos

Émile Zola

Germinal

La taberna

Nana

ESCANDINAVIA

Henrik Ibsen

Brand

Peer Gynt

El emperador y Galileo

Hedda Gabler

El maestro de obras

La dama del mar

Cuando nosotros los muertos despertemos

August Strindberg

Camino de Damasco

La señorita Julia

El padre

La danza de la muerte

La sonata de los espectros

Una obra onírica

GRAN BRETAÑA

Robert Burns

Poemas

William Blake

Poesía y prosa completa

William Wordsworth

Poemas

Preludio

Sir Walter Scott

Waverley

El corazon de Midlothian

Redgauntlet

Vieja mortalidad

Jane Austen

Orgullo y prejuicio

Emma

Mansfield Park

Persuasión

Samuel Taylor Coleridge

Poemas y prosa

Dorothy Wordsworth

El diario de Grasmere

William Hazlitt

Ensayos y crítica

Lord Byron

Don Juan

Poemas

Walter Savage Landor

Poemas

Conversaciones imaginarias

Thomas De Quincey

Confesiones de un inglés comedor de opio

Prosa escogida

Charles Lamb

Ensayos

Maria Edgeworth

Castle Rackrent

John Galt

El vínculo

Elizabeth Gaskell

Cranford

Mary Barton

Norte y sur

James Hogg

Recuerdos privados y confesiones de un pecador justficado

Charles Maturin

Melmoth el errabundo

Percy Bysshe Shelley

Poemas

Defensa de la poesía

Mary Wollstonecraft Shelley

Frankenstein

John Clare

Poemas

John Keats

Poemas y cartas

Thomas Lovell Beddoes

Libro de bromas de la muerte

Poemas

George Darley

Nepenthe

Poemas

Thomas Hood

Poemas

Thomas Wade

Poemas

Robert Browning

Poemas

El anillo y el libro

Charles Dickens

Los papeles póstumos del Club Pickwick

David Copperfield

Oliver Twist

Historia de dos ciudades

Casa desolada

Tiempos difíciles

Nicholas Nickleby

Dombey e hijo

Grandes esperanzas

Martin Chuzzlewit

Cuentos de Navidad

La pequeña Dorrit

Nuestro mutuo amigo

El misterio de Edwin Drood

Alfred, Lord Tennyson

Poemas

Dante Gabriel Rossetti

Poemas y Traducciones

Matthew Arnold

Poemas

Ensayos

Arthur Hugh Clough

Poemas

Christina Rossetti

Poemas

Thomas Love Peacock

Nightmare Abbey

Gryll Grange

Gerard Manley Hopkins

Poemas y Prosa

Thomas Carlyle

Prosa escogida

Sartor Resartus

John Ruskin

Pintores modernos

Las piedras de Venecia

Hasta que esto dure

La reina del aire

Walter Pater

El Renacimiento

Apreciaciones

Retratos imaginarios

Mario el epicúreo

Edward FitzGerald

Las rubayatas de Omar Kheyam

John Stuart Mill

Sobre la libertad

Autobiografía

John Henry Newman

Apologia pro vita sua

El asentimiento religioso

La fe y la razón: discursos universitarios

Anthony Trollope

Las novelas de Barsetshire

Las novelas de Pattiser

La granja Orley

El modo en que vivimos ahora

Lewis Carroll

Obras completas

Edward Lear

El omnibús sin sentido

George Gissing

New Grub Street

Algernon Charles Swinburne

Poemas y Cartas

Charlotte Brontë

Jane Eyre

Villete

Emily Brontë

Poemas

Cumbres borrascosas

William Makepeace Thackeray

La feria de las vanidades

La historia de Henry Esmond

George Meredith

Poemas

El egoísta

Francis Thompson

Poemas

Lionel Johnson

Poemas

Robert Bridges

Poemas

Gilbert Keith Chesterton

Poesía reunida

El hombre que fue Jueves

Samuel Butler

Erewhon

El rumbo de toda la carne

W. S. Gilbert

Obras completas de Gilbert y Sullivan

Bab Ballads

Wilkie Collins

La piedra lunar

La dama de blanco

Sin nombre

Coventry Patmore

Odas

James Thomson (Bysshe Vanolis)

La ciudad de la noche espantosa

Oscar Wilde

Obras de teatro

El retrato de Dorian Gray

El artista como crítico

Cartas

John Davidson

Baladas y canciones

Ernest Dowson

Poesía completa

George Eliot

Adam Bede

Silas Marner

El molino junto al Floss

Middlemarch

Daniel Deronda

Robert Louis Stevenson

Ensayos

Secuestrado

El doctor Jekyll y Mr. Hyde

La isla del tesoro

Las nuevas noches árabes

El señor de Ballantrae

La presa de Hermiston

William Morris

Primeros romances

Poemas

El paraíso terrenal

El bosque del fin del mundo

Noticias de ninguna parte

Bram Stoker

Drácula

George Macdonald

Lilith

Tras el viento del norte

ALEMANIA

Novalis (Friedrich von Hardenberg)

Himnos a la noche

Aforismos

Jacob y Wilhelm Grimm

Cuentos

Eduard Mörike

Antología poética

Mozart de camino a Praga

Theodor Storm

Inmenso

Poemas

Gottfried Keller

El verde Henry

Cuentos

E. T. A. Hoffmann

El elixir del diablo

Cuentos

Jeremías Gotthelf

La araña negra

Adalbert Stifter

Veranillo de san Martín

Cuentos

Friedrich Schlegel

Crítica y Aforismos

Georg Büchner

La muerte de Dantón

Woyzeck

Heinrich Heine

Poesía completa

Richard Wagner

El anillo del Nibelungo

Friedrich Nietzsche

El nacimiento de la tragedia

Más allá del bien y del mal

La genealogía de la moral

La voluntad de poder

Theodor Fontane

Effi Briest

Stefan George

Antología poética

RUSIA

Alexánder Pushkin

Cuentos completos en prosa

Poesía reunida

Eugene Oneguin

Poemas narrativos

Borís Godunov

Nikolái Gogol

Cuentos completos

Almas muertas

El inspector

Mijail Lérmontov

Poemas narrativos

Un héroe de nuestro tiempo

Serguéi Aksakov

Una crónica familiar

Alexánder Herzen

Pasado y pensamientos

De la otra orilla

Iván Goncharov

La fragata Pallada

Oblomov

Iván Turguéniev

Diario de un cazador

Un mes en el campo

Padres e hijos

En vísperas

Primer amor

Fiódor Dostoievski

Apuntes del subsuelo

Crimen y castigo

El idiota

Los demonios

Los hermanos Karamazov

Novelas cortas

León Tolstói

Los cosacos

Guerra y paz

Anna Karenina

Una confesión

El poder de las tinieblas

Novelas cortas

Nikolái Leskov

Cuentos

Alexander Ostrovski

La tormenta

Nikolái Chernishevski

¿Qué hacer?

Alexander Blok

Los doce y otros poemas

Antón Chéjov

Cuentos

Las principales obras teatrales

ESTADOS UNIDOS

Washington Irving

Libro de apuntes

William Cullen Bryant

Poesía reunida

James Fenimore Cooper

El cazador de ciervos

John Greenleaf Whittier

Poesía reunida

Ralph Waldo Emerson

Naturaleza

Ensayos, primera y segunda serie

Hombres representativos

Guía de la vida

Diarios

Poemas

Emily Dickinson

Poesía completa

Walt Whitman

Hojas de hierba, primera edición

Hojas de hierba, tercera edición

Poesía completa

Días ejemplares

Nathaniel Hawthorne

La letra escarlata

Cuentos y apuntes

El fauno de mármol

Cuaderno de notas

Herman Melville

Moby Dick

Los cuentos del mirador

Billy Budd

Poesía reunida

Clarel

Edgar Allan Poe

Poesía y cuentos

Ensayos y reseñas

Aventuras de Arthur Gordon Pym

Eureka

Jones Very

Ensayos y poemas

Frederick Goddard Tuckerman

El grillo y otros poemas

Henry David Thoreau

Walden

Poemas

Ensayos

Richard Henry Dana, Jr.

Dos años como marinero

Frederick Douglass

Historia de la vida de Frederick Douglass, esclavo norteamericano

Henry Wadsworth Longfellow

Antología poética

Sidney Lanier

Poemas

Francis Parkman

Francia e Inglaterra en Norteamérica

El camino a California y Oregón

Henry Adams

La educación de Henry Adams

Mont Saint Michel y Chartres

Ambrose Bierce

Textos escogidos

Louisa May Alcott

Mujercitas

Charles W. Chesnutt

Narrativa breve

Kate Chopin

El despertar

William Dean Howells

La ascensión de Silas Lapham

Un caso moderno

Stephen Crane

La insignia roja del valor

Relatos y Poemas

Henry James

Retrato de una dama

Las bostonianas

La princesa Casamassima
La edad del pavo
Novelas cortas y relatos
Los embajadores
Las alas de la paloma
La copa dorada
Harold Frederic
La condenación de Theron Ware
Mark Twain
Relatos completos
Las aventuras de Huckleberry Finn
La pista del diablo
Número cuarenta y cuatro: El forastero misterioso
Wilson, el chiflado
Un yanqui en la corte del rey Arturo
William James
Las variedades de la experiencia religiosa
Pragmatismo
Frank Norris
El pulpo
Sarah Ome Jewett
El país de los abetos puntiagudos y otros relatos
Trumbull Stickney
Poemas

D. LA EDAD CAÓTICA: UNA PROFECÍA CANÓNICA

No estoy tan seguro de esta lista como de las otras tres. La profecía cultural nunca reporta ninguna ventaja. No todas las obras que hay aquí pueden resultar canónicas; la superpoblación literaria es un peligro para muchas de ellas. Pero no he excluido ni incluido ninguna por motivos de política cultural. Lo que he omitido me parece condenado a ser obras con fecha de caducidad: incluso los «multiculturalistas» que las apoyan se volverán contra ellas dentro de aproximadamente dos generaciones, a fin de dejar lugar a textos mejores. Lo que hay aquí sin duda refleja algunas de las contingencias de mi gusto personal, pero de ningún modo representa totalmente mis inclinaciones idiosincrásicas. Robert Lowell y Philip Larkin están presentes porque al parecer yo soy el único crítico vivo que les tiene sobrevalorados, de modo que estoy probablemente equivocado y debo asumir que me ciegan consideraciones no estéticas, que aborrezco e intento eludir. No me sorprendería, sin embargo, si pudiera volver de entre los muertos dentro de cincuenta años, descubrir que Larkin y Lowell son autores con fecha de caducidad, como muchos de los que he excluido. Pero los críticos no hacen los cánones, no más de lo que pueden crearlos las redes de Resentidos, y puede que los futuros poetas confirmen a Lowell y a Larkin como canónicos al encontrarse con que son influencias ineludibles.

ITALIA

Luigi Pirandello

Cinco obras de teatro

Gabriele D'Annunzio

Maia: Elogio de la vida

Dino Campana

Cantos órficos

Umberto Saba

Relatos y recuerdos

Poemas

Giuseppe Tomasi di Lampedusa

El gatopardo

Giuseppe Ungaretti

Antología poética

Eugenio Montale

La tempestad y otros poemas

Poemas

Las ocasiones: poemas

Huesos de sepia

De otro modo: Primeros y últimos poemas

La segunda vida del arte: Ensayos escogidos

Salvatore Quasimodo

Textos escogidos: Poemas y Discurso sobre la poesía

Tommaso Landolfi

Vida de Gogol y otros relatos

Leonardo Sciascia

El día de la lechuza

Todo modo

El mar del color del vino

Pier Paolo Pasolini

Poemas

Cesare Pavese

Poemas

Diálogos con Leuco

Primo Levi

Si ahora no, ¿cuándo?

Poemas reunidos

El sistema periódico

Italo Svevo

La conciencia de Zeno

Senectud

Giorgio Bassani

La garza

Natalia Ginzburg

Léxico familiar

Elio Vittorini

Mujeres de Messina

Alberto Moravia

Mil novecientos treinta y cuatro

Andrea Zanzotto

Antología poética

Italo Calvino

Las ciudades invisibles

El barón rampante

Si una noche de invierno un viajero

Tiempo cero

Antonio Porta

Besos de otro sueño: Poemas

ESPAÑA

Miguel de Unamuno

Tres novelas ejemplares

Vida de don Quijote y Sancho

Antonio Machado

Antología poética

Juan Ramón Jiménez

Poemas

Pedro Salinas

La voz a ti debida

Jorge Guillén

Cántico

Vicente Aleixandre

Antología poética

Federico García Lorca

Antología poética

Tres tragedias: Bodas de sangre, Yerma, La casa de Bernarda Alba

Rafael Alberti

Poemas

Luis Cernuda

Antología poética

Miguel Hernández

Antología poética

Blas de Otero

Antología poética

Camilo José Cela

La colmena

Juan Goytisolo

Espacio en movimiento (edición norteamericana de crónicas y artículos)

CATALUÑA

Carles Riba

Antología poética

J. V. Foix

Antología poética

Joan Perucho

Història natural

Mercè Rodoreda

La plaça del Diamant

Pere Gimferrer

Antología poética

Salvador Espriu

La pell de brau: Poemas

PORTUGAL

Fernando Pessoa

El guardador de rebaños

Antología poética

Prosa escogida

El libro del desasosiego

Jorge de Sena

Poemas escogidos

José Samarago

Baltasar y Blimunda

José Cardoso Pires

Balada de la playa de los perros

Sophia de Mello Breyner

Poemas escogidos

Eugénio de Andrade

Antología poética

FRANCIA

Anatole France

La isla de los pingüinos

Thaïs

Alain-Fournier

El gran Meaulnes

Marcel Proust

En busca del tiempo perdido

André Gide

El inmoralista

Corydon

Los sótanos del Vaticano

Los monederos falsos

Diarios

Colette

Cuentos reunidos

La mujer oculta

Georges Bataille

El azul del cielo

Louis-Ferdinand Céline

Viaje al fin de la noche

René Daumal

La montaña análoga

Jean Genet

Nuestra señora de las flores

Diario del ladrón

El balcón

Jean Giraudoux

Cuatro obras de teatro

Alfred Jarry
Obras selectas
Jean Cocteau
La máquina infernal y otras obras teatrales
Guillaume Apollinaire
Textos escogidos
André Breton
Poemas
Manifiestos surrealistas
Paul Valéry
Teoría poética y estética
Textos escogidos
René Char
Poemas
Paul Éluard
Antología poética
Louis Aragon
Antología poética
Jean Giono
El húsar en el tejado
Michel Leiris
La edad adulta
Raymond Radiguet
El baile del conde de Orgel
Jean-Paul Sartre
A puerta cerrada
La náusea
San Genet, actor y mártir
Las palabras

El idiota de la familia

Simone de Beauvoir

El segundo sexo

Albert Camus

El extranjero

La peste

La caída

El hombre rebelde

Henri Michaux

Textos escogidos

Edmond Jabès

El libro de las preguntas

Antología poética

Saint-John Perse

Anábasis

Pájaros

Exilio y otros poemas

Pierre Reverdy

Antología poética

Tristan Tzara

Los siete manifiestos Dadá

Max Jacob

Antología poética

Pierre-Jean Jouve

Antología poética

Francis Ponge

Textos escogidos

Jacques Prévert

Palabras

Philippe Jaccottet

Antología poética

Charles Péguy

El misterio de la caridad de Juana de Arco

Benjamin Péret

Antología poética

André Malraux

Los conquistadores

El camino real

La condición humana

La esperanza

Las voces del silencio

François Mauriac

Thérèse Desqueyroux

El desierto del amor

La mujer de los fariseos

Jean Anouilh

Beckett

Antígona

Eurídice

El ensayo

Eugène Ionesco

La cantante calva

Las sillas

La lección

Amédée

Víctimas del deber

El rinoceronte

Maurice Blanchot

Thomas el oscuro

Pierre Klossowski

Las leyes de la hospitalidad

El Baphomet

Raymond Roussel

Locus Solus

Antonin Artaud

Textos escogidos

Claude Lévi-Strauss

Tristes trópicos

Alain Robbe-Grillet

El mirón

La celosía

En el laberinto

Las gomas

Proyecto para una revolución en Nueva York

Por una nueva novela

Nathalie Sarraute

Tropismos

El planetario

Claude Simon

La hierba

El viento

La ruta de Flandes

Marguerite Duras

El amante

Cuatro novelas

Robert Pinget

Fábula

El Libera Me Domine

Esa voz

Michel Tournier

El rey de los alisos

Viernes o los limbos del Pacífico

Marguerite Yourcenar

El tiro de gracia

Memorias de Adriano

Jean Follain

La transparencia del mundo: Poemas

Yves Bonnefoy

Palabras en piedra

GRAN BRETAÑA E IRLANDA

William Butler Yeats

Poesía reunida

Obra de teatro reunida

Una visión

Mitologías

George Bernard Shaw

Principales ensayos críticos

La casa de la angustia

Pigmalión

Santa Juana

El comandante Barbara

Vuelta a Matusalén

John Millington Synge

Obras de teatro

Sean O'Casey

Juno y el pavo real

El arado y las estrellas
La sombra de un pistolero
George Douglas Brown
La casa de los siete postigos
Thomas Hardy
La bien amada
Los habitantes del bosque
El retorno de la nativa
El alcalde de Casterbridge
Lejos del mundanal ruido
Tess, la de los d'Uberville
Jude el oscuro
Poesía reunida
Rudyard Kipling
Kim
Relatos completos
Pack, de la colina de Pook
Poesía completa
A. E. Housman
Poesía reunida
Max Beerbohm
Zuleika Dobson
Siete hombres y otros dos
Joseph Conrad
Lord Jim
El agente secreto
Nostrorno
Bajo la mirada de Occidente
Victoria

Ronald Firbank

Cinco novelas

Ford Madox Ford

El final del desfile

El buen soldado

W. Somerset Maugham

Relatos completos

La luna y seis peniques

John Cowper Powys

Wolf Solent

Romance en Glastonbury

Saki (H. H. Munro)

Los relatos

H. G. Wells

Las novelas de ciencia ficción

David Lindsay

Viaje a Arcturus

Arnold Bennett

El cuento de las viejas comadres

Walter De la Mare

Poesía reunida

Memorias de un enano

Wilfred Owen

Poesía reunida

Isaac Rosenberg

Poesía reunida

Edward Thomas

Poesía reunida

Robert Graves

Poesía reunida

Rey Jesús

Edwin Muir

Poesía reunida

David Jones

Entre paréntesis

El anatemata

John Galsworthy

La saga de los Forsyte

E. M. Forster

La mansión

Viaje a la India

Frank O'Connor

Relatos completos

D. H. Lawrence

Poesía completa

Estudios de literatura clásica norteamericana

Relatos completos

Hijos y amantes

El arco iris

Mujeres enamoradas

Virginia Woolf

Mrs. Dalloway

Al faro

Orlando

Las olas

Entre actos

James Joyce

Dublineses

Retrato del artista adolescente

Ulises

Finnegans Wake

Samuel Beckett

Murphy

Watt

Molloy

Malone muere

El innombrable

Esperando a Godot

Fin de partida

La última cinta de Krapp

Cómo es

Elizabeth Bowen

Relatos completos

J. G. Farrell

El sitio de Krishnapur

Henry Green

Nada

Amar

Fiesta

Evelyn Waugh

Un puñado de polvo

¡Noticia bomba!

Cuerpos viles

Más banderas

Anthony Burgess

Nada como el sol

G. B. Edwards

El libro de Ebenezer Le Page

Iris Murdoch

El discípulo del filósofo

El sueño de Bruno

Graham Greene

Brighton, parque de atracciones

El revés de la trama

El poder y la gloria

Christopher Isherwood

Historias de Berlín

Norman Douglas

Viento del sur

Aldous Huxley

Ensayos completos

Almacén de antigüedades

Contrapunto

Un mundo feliz

Lawrence Durrell

El cuarteto de Alejandría

William Golding

Pincher Martin

Doris Lessing

El cuaderno dorado

Mervyn Peake

La trilogía de Gormenghast

Jeannette Winterson

La pasión

W. H. Auden

Poesía completa

La mano del teñidor

Roy Fuller

Poesía reunida

Gavin Ewart

Antología poética

Basil Bunting

Poesía reunida

William Empson

Poesía completa

El Dios de Milton

Algunas versiones de lo pastoril

George Wilson Knight

La rueda de fuego

El oráculo ardiente

R. S. Thomas

Poemas

Frank Kermode

El sentido de un final

Stevie Smith

Poesía reunida

F. T. Prince

Poesía reunida

Philip Larkin

Poesía reunida

Donald Davie

Poesía reunida

Geoffrey Hill

Poesía reunida

Jonathan Spence

La muerte de la mujer Wang

El palacio de la memoria de Matteo Ricci

Elizabeth Jennings

Antología poética

Keith Douglas

Poesía completa

Hugh MacDiarmid

Poesía completa

Louis MacNeice

Poesía completa

Dylan Thomas

Los poemas

Nigel Dennis

Carnets de identidad

Seamus Heaney

Antología poética: 1969-1987

Trabajo de campo

Station Island

Thomas Kinsella

Peppercanister Poemas

Paul Muldoon

Antología poética

John Montague

Antología poética

John Arden

Obras de teatro

Joe Orton

Obra teatral completa

Flann O'Brien

El archivo Dalkey

El tercer policía

Tom Stoppard

Travesties

Harold Pinter

El vigilante

El regreso

Edward Bond

El bufón

Salvado

George Orwell

Ensayos reunidos

1984

Edna O'Brien

Un corazón fanático

ALEMANIA

Hugo von Hofmannsthal

Poemas y obras en verso

Prosa: Antología

Antología de obras teatrales y libretos

Rainer Maria Rilke

Antología poética

Sonetos a Orfeo

Los apuntes de Malte Laurids Brigge

Nuevos poemas

Hermann Broch

Los sonámbulos

La muerte de Virgilio

Hugo von Hofmannsthal y su tiempo

Georg Trakl

Antología poética

Gottfried Benn

Antología poética

Franz Kafka

América

Relatos completos

El cuaderno azul en octavo

Diarios

El castillo

Parábolas, Fragmentos, Aforismos

Bertolt Brecht

Poemas, 1913-1956

La ópera de cuatro cuartos

La buena persona de Sezuan

Madre Coraje y sus hijos

Galileo

El círculo de tiza caucasiano

Arthur Schnitzler

Obras teatrales y relatos

Frank Wedekind

Lulú

El despertar de la primavera

Karl Kraus

Los últimos días de la humanidad

Günter Eich

Topos

Thomas Mann

La montaña mágica

Relatos

José y sus hermanos

El doctor Faustus

Las confesiones de Félix Krull

Alfred Döblin

Berlin Alexanderplatz

Hermann Hesse

El juego de los abalorios

Narciso y Goldmundo

Robert Musil

Las tribulaciones del estudiante Törless

El hombre sin atributos

Joseph Roth

La marcha de Radetzky

Paul Celan

Poemas

Thomas Bernhard

Tala

Heinrich Böll

Billar a las nueve y media

Ingeborg Bachmann

En la tormenta de las rosas

Hans Magnus Enzensberger

Poesías para los que no leen poesías

Walter Benjamin

Iluminaciones

Robert Walser

Relatos escogidos

Christa Wolf

Casandra

Peter Handke

Lento regreso

Max Frisch

Stiller

El hombre aparece en el holoceno

Günter Grass

El tambor de hojalata

El rodaballo

Friedrich Dürrenmatt

La visita de la vieja dama

Johannes Bobrowski

Tierra de penumbra

RUSIA

Anna Ajmátova

Poemas

Leónidas Andreiev

Cuentos escogidos

Andréi Bely

Petersburgo

Osip Mandelstam

Antología poética

Mijaíl Bulgákov

El maestro y Margarita

Mijail Kuzmin

Canciones alejandrinas

Máximo Gorki

Recuerdos de Tolstói, Chéjov y Andreiev

Autobiografía

Iván Bunin

Relatos escogidos

Isaak Babel

Relatos completos

Borís Pastemak

El doctor Zhivago

Antología poética

Yuri Olesha

Envidia

Marina Tsvietáieva

Antología poética

Mijaíl Zoshchenko

Personas nerviosas y otras sátiras

Andréi Platonov

La excavación

Alexánder Solzhenitsyn

Un día en la vida de Iván Denisóvich

Pabellon de cáncer

Archipiélago Gulag

Agosto 1914

Joseph Brodsky

Poemas

ESCANDINAVIA

Isak Dinesen (danesa, pero escribió en inglés)

Cuentos de invierno

Siete cuentos góticos

Martin Andersen Nexo

Pelle el conquistador

Knut Hamsun

Hambre

Pan

Sigrid Undset

Kristin Lavransdatter

Gunnar Ekeloef

Guía al inframundo

Tomas Tranströmer

Antología poética

Pär Lagerkvist

Barrabás

Lars Gustafsson

Antología poética

SERBO-CROATA

Ivo Andrié

El puente sobre el Drina

Vasko Popa

Antología poética

Danilo Kis

Una tumba para Boris Davidovich

CHECO

Karel Capek

La guerra de las salamandras

R. U. R.

Vaclav Havel

Largo Desolato

Milan Kundera

La insoportable levedad del ser

Jaroslav Seifert

Antología poética

Miroslub Holub

La mosca

POLACO

Bruno Schulz

Las tiendas de color canela

Sanatorio bajo la clepsidra

Czeslaw Milosz

Antología poética

Witold Gombrowicz

Ferdydurke

La seducción

Cosmos

Stanislaw Lem

La investigación

Solaris

Zbigniew Herbert

Antología poética

Adam Zagajewski

Temblor

HÚNGARO

Attila József

Posado en la rama de nadie

Ferenc Juhasz

Antología poética

Laszlo Németh

Culpa

GRIEGO MODERNO

C. P. Cavafis

Poesía completa

George Seferis

Poesía completa

Nikos Kazantzakis

La pasión griega

La Odisea: una secuela moderna

Yannis Ritsos

Exilio y regreso

Odysseas Elitis

Antología poética

Angelos Sikelianos

Antología poética

YIDDISH

Sholem Aleichem

Tevye el lechero y Relatos del ferrocarril

El ruiseñor

Mendele Mokher Seforim

Viajes y aventuras de Benjamin III

I. L. Peretz

Antología de relatos

Jacob Glatstein

Antología poética

Moshe-Leib Halpern

Antología poética

H. Leivick (Leivick Halpern)

Antología poética

Israel Joshua Singer

Los hermanos Ashkenazi

Yoshe Kalb

Chaim Grade

El Yeshiva

S. Ansky

El Dybbuk

Mani Leib

Antología poética

Sholem Asch

East River

Isaac Bashevis Singer

Relatos completos

En el tribunal de mi padre

La casa solariega, La finca, La familia Moskat

Satán en Goray

HEBREO

Hayyim Nahman Bialik

Shirot Bialik: Los poemas épicos

S. Y. Agnon

En el corazón de los mares

Veintiún relatos

Aaron Appelfeld

El inmortal Bartfuss

Badenheim 1939

Yaakov Shabtai

Pretérito imperfecto

Yehuda Amichai

Antología poética

Viajes

A. B. Yehoshua

Divorcio tardío

Amos Oz

Una paz perfecta

T. Carmi

En la lápida de las pérdidas

Nathan Zach

Antología poética

Dalia Ravikovitch

Un vestido de fuego

Dan Pagis

Antología poética

David Shahar

El palacio de las vasijas rotas

David Grossman

Véase: amor

Yoram Kaniuk

Su hija

ÁRABE

Naguib Mahfuz

El callejón de los milagros

Principio y fin

Miramar

Adonis

Antología poética

Mahmud Darwish

La música de la carne humana

Taha Husain

Una infancia egipcia

LATINOAMÉRICA

Rubén Darío

Antología poética

Jorge Luis Borges

El Aleph

El hacedor

Ficciones

Ensayos completos

Antología personal

Alejo Carpentier

El siglo de las luces

Los pasos perdidos

El reino de este mundo

El recurso del método

Guillermo Cabrera Infante

Tres tristes tigres

La Habana para un infante difunto

Severo Sarduy

Maitreya

Reinaldo Arenas

El mundo alucinante

Pablo Neruda

Canto general

Residencia en la tierra

Veinte poemas de amor y una canción desesperada

Plenos poderes

Antología poética

Nicolás Guillén

Antología poética

Octavio Paz

Poesía completa

El laberinto de la soledad

César Vallejo

Antología poética

España, aparta de mí este cáliz

Miguel Ángel Asturias

Hombres de maíz

José Lezama Lima

Paradiso

José Donoso

El obsceno pájaro de la noche

Julio Cortázar

Rayuela

Todos los fuegos el fuego

Relatos escogidos

Gabriel García Márquez

Cien años de soledad

El amor en los tiempos del cólera

Mario Vargas Llosa

La guerra del fin del mundo

Carlos Fuentes

Cambio de piel

Terra Nostra

Carlos Drummond de Andrade

Poemas

INDIAS OCCIDENTALES

C. L.— R. James

Los jacobinos negros

El futuro en el presente

V. S. Naipaul

Un meandro en el río

Una casa para Mr. Biswas

Derek Walcott

Poesía completa

Wilson Harris

El cuarteto de Guayana

Michael Thelwell

Cuanto peor nos lo pongan

Aimé Cesaire

Poesía completa

ÁFRICA

Chinua Achebe

Todo se derrumba

Flecha de Dios

Se acabó la tranquilidad

Wole Soyinka

Danza del bosque

Amos Tutuola

El bebedor de vino de palma

Christopher Okigbo

Laberintos, con senda de trueno

John Pepper Clark (-Bekederemo)

Víctimas: Poemas

Ayi K. Armah

Los hermosos todavía no han nacido

Wa Thiong'o Ngugi

Un grano de trigo

Gabriel Okara

La invocación del pescador

Nadine Gordimer

Relatos completos

J. M. Coetzee

Foe

Athol Fugard

Una lección de los aloe;

Léopold S. Senghor

Antología poética

INDIA (en inglés)

R. K. Narayan

Esperando al mahatma

Salman Rushdie

Los hijos de la medianoche

Ruth Prawer Jhabvala

Calor y polvo

CANADÁ

Malcolm Lowry

Bajo el volcán

Robertson Davies

La trilogía Deptford

Los ángeles rebeldes

Alice Munro

Algo que quería decirte

Northrop Frye

Fábulas de identidad

Anne Hébert

Antología poética

Jay Macpherson

Poemas dos veces recitados

Margaret Atwood

Surfacing

Daryl Hine

Antología poética

AUSTRALIA y NUEVA ZELANDA

Miles (Stella) Franklin

Mi brillante carrera

Katherine Mansfield

Los relatos

A. D. Hope

Poesía completa

Patrick White

Jinetes en el carro

Una franja de hojas

Voss

Christina Stead

El hombre que amaba a los niños

Judith Wright

Antología poética

Les A. Murray

La generosidad del cazador de conejos: Poesía completa

Thomas Keneally

The playmaker

La lista de Schindler

David Malouf

Una vida imaginaria

Kevin Hart

Peniel y otros poemas

Peter Carey

Oscar y Lucinda

Illywhacker

ESTADOS UNIDOS

Edwin Arlington Robinson

Antología poética

Robert Frost

Poesía

Edith Whanon

Relatos completos

La edad de la inocencia

Ethan Frome

La casa de la alegría

Las costumbres del país

Willa Cather

Mi Antonia

La casa del profesor

Una dama perdida

Gertrude Stein

Tres vidas

La historia geográfica de América

Ser americanos

Tiernos capullos

Wallace Stevens

Poesía completa

El ángel necesario

Obra póstuma

La palma al final de la mente

Vachel Lindsay

Poesía completa

Edgar Lee Masters

Antología de Spoon River

Theodor Dreiser

Una tragedia americana

Hermana Carrie

Sherwood Anderson

Winesburg, Ohio

Muerte en los bosques y otros relatos

Sinclair Lewis

Babbit

No puede haber ocurrido aquí

Elinor Wylie

Últimos poemas

William Carlos Williams

Primavera y todo

Paterson

Poesía completa

Ezra Pound

Personae: Antología poética

Los cantos

Ensayos literarios

Robinson Jeffers

Antología poética

Marianne Moore

Poemas completos

Hilda Doolittle (H. D.)

Antología poética

John Crowe Ransom

Antología poética

T. S. Eliot

Poesía y teatro completos

Ensayos escogidos

Katherine Anne Porter

Relatos completos

Jean Toomer

Cane

John Dos Passos

U.S.A.

Conrad Aiken

Antología poética

Eugene O'Neill

Lázaro rió

Llega el repartidor de hielo

Larga jornada hacia la noche

e. e. cummings

Poesía completa

John B. Wheelwfight

Poesía completa

Robert Fitzgerald

Sombra de primavera: Poemas

Louise Bogan

Los estuarios azules: Antología poética

Léonie Adams

Poemas: Selección

Hart Crane

Poemas completos y Cartas y prosa escogida

Allen Tate

Poemas completos

F. Scott Fitzgerald

El precio era alto

El gran Gatsby

Suave es la noche

William Faulkner

Mientras agonizo

Santuario

Luz de agosto

¡Absalón, Absalón!

El ruido y la furia

Las palmeras salvajes

Relatos completos

El villorrio

Ernest Hemingway

Relatos completos

Adiós a las armas

Fiesta

El jardín del Edén

John Steinbeck

Las uvas de la ira

Zora Neale Hurston

Sus ojos miraban a Dios

Nathanael West

Miss Lonelyhearts

El día de la langosta

Nada menos que un millón

Richard Wright

Hijo nativo

Muchacho negro

Eudora Welty

Relatos completos

Boda en el delta

La novia del bandido

El corazón de los Ponder

Langston Hughes

Antología poética

El gran mar

Me pregunto mientras deambulo

Edmund Wilson

Las orillas de la luz

Sangre patriótica

Kenneth Burke

Contradeclaración

Retórica de las razones

Joseph Mitchell

Allá en el viejo hotel

Abraham Cane

La ascensión de David Levinsky

Kay Boyle

Relatos (falsamente) inocentes

Ellen Glasgow

Tierra estéril

Veta de hierro

John P. Marquand

Señor Don H. M. Pulhman

John O'Hara

Relatos completos

Cita en Samarra

Henry Roth

Llámalo sueño

Thorton Wilder

Tres obras teatrales

Robert Penn Warren

Todos los hombres del rey

Con tiempo y mundo suficientes

Antología poética

Delmore Schwartz

Antología poética: Saber de verano

Weldon Kees

Poesía completa

Elizabeth Bishop

Poesía completa

John Berryman

Poesía completa

Paul Bowles

El cielo protector

Randall Jarrell

Poesía completa

Charles Olson

The Maximus Poems

Poesía reunida

Robert Hayden

Poesía reunida

Robert Lowell

Poesía reunida

Theodore Roethke

Poesía reunida

Una paja para el fuego

James Agee

Permitidme viajar

Elogiemos ahora a hombres famosos (con Walker Evans)

Jean Garrigue

Antología poética

May Swenson

Nuevas y escogidas cosas que tienen lugar

En otras palabras

Robert Duncan

Doblando el arco

Richard Wilbur

Poemas nuevos y reunidos

Richard Eberhart

Poesía reunida

M. B. Tolson

Harlem Gallery

Kenneth Koch

Estaciones en la tierra

Frank O'Hara

Antología poética

James Schuyler

Poesía completa

James Baldwin

El precio del billete

Saul Bellow

Carpe diem

Las aventuras de Augie March

Herzog

John Cheever

Los relatos

Bullet Park

Ralph Ellison

El hombre invisible

Truman Capote

A sangre fría

Carson McCullers

La balada del Café Triste

El corazón es un cazador solitario

Flannery O'Connor

Relatos completos

Los profetas

Sangre sabia

Vladimir Nabokov

Lolita

Pálido fuego

Gore Vidal

Myra Breckinridge

Lincoln

William Styron

La larga marcha

J. D. Salinger

El guardián entre el centeno

Nueve cuentos

Wright Morris

Ceremonia en el árbol solitario

Bernard Malamud

Los relatos

El dependiente

Norman Mailer

Anuncios para mí mismo

La canción del verdugo

Noches de la antigüedad

John Hawkes

El caníbal

Segunda piel

William Gaddis

Los reconocimientos

Tennessee Williams

El zoo de cristal

Un tranvía llamado deseo

Verano y humo

Arthur Miller

Muerte de un viajante

Edwin Justus Mayer

Hijos de la oscuridad

Harold Brodkey

Relatos a la manera casi clásica

Ursula K. Le Guin

La mano oscura de la oscuridad

Raymond Carver

Relatos completos

Robert Coover

Azotando a la doncella

Don DeLillo

Ruido de fondo

Libra

Perro en fuga

Mao II

John Crowley

Pequeño, grande

Aegypto

Amor y sueño

Guy Davenport

¡Tatlin!

James Dickey

El primer movimiento

El movimiento central

E. L. Doctorow

El libro de Daniel

La feria del mundo

Stanley Elkin

El no va más

William H. Gass

En el corazón del corazón del país

La suerte de Omensetter

Russell Hoban

Ridley Walker

Denis Johnson

Ángeles derrotados

Fiskadoro

El hijo de Jesús

Cormac McCarthy

Meridiano de sangre

Sutlree

Hijo de Dios

William Kennedy

Tallo de hierro

El ciclo de Albany

Toni Morrison

La canción de Salomón

Gloria Naylor

Las mujeres de Brewster Place

Joyce Carol Oates

Ellos

Walker Percy

El cinéfilo

Grace Paley

Batallas de amor

Thomas Pynchon

V.

La subasta del lote 49

El arco iris de la gravedad

Cynthia Ozick

Envidia, o yiddish en América

El mesías de Estocolmo

Ishmael Reed

Mumbo jumbo

Philip Roth

El lamento de Portnoy

Mi vida como hombre

Zuckerman encadenado: Una trilogía y un epílogo

Las vidas de Zuckerman

Patrimonio

Operación Shylock

James Salter

Solo faces

Años luz

Robert Stone

Soldados perro

Banderas al amanecer

John Barth

La ópera flotante

El final del camino

El plantador de tabaco

Walter Abish

África ayfabetíca

Tan alemanes

Cautivos del eclipse

Yo soy el polvo bajo tus pies

Donald Barthelme

Cuarenta relatos

El padre muerto

Thomas M. Disch

En alas de la canción

Paul Theroux

La costa de los mosquitos

John Updike

Las brujas de Eastwick

Kurt Vonnegut, Jr.

Cuna de gato

Edmund White

Olvidando a Elena

Nocturnos para el rey de Nápoles

James McCourt

El tiempo que queda

James Wilcox

Baptistas modernos

A. R. Ammons

Poemas reunidos

Antología de poemas más extensos

Esfera: La forma de un movimiento

John Ashbery

El doble sueño de la primavera

Días en la casa flotante

Antología poética

Diagrama de flujo

Hotel Lautréamont

Y las estrellas brillaban

David Mamet

American Buffalo

Speed-the-Plow

David Rabe

Streamers

Sam Shepard

Siete obras teatrales

August Wilson

Cercas

Joe Turner ha venido y se ha ido

Anthony Hecht

Primeros poemas reunidos

Edgar Bowers

Vivir juntos: Poemas nuevos y escogidos

Donald Justice

Antología poética

James Merrill

Desde el primer nueve

La cambiante luz de Sandover

W. S. Merwin

Antología poética

James Wright

Sobre el río: Poesía completa

Galway Kinnell

Antología poética

Philip Levine

Antología poética

Irving Feldman

Poemas nuevos y escogidos

Donald Hall

El día señalado

Viejos y nuevos poemas

Alvin Feinman

Poemas

Richard Howard

Temas sin título

Hallazgos

John Hollander

Reflexiones sobre el espionaje

Antología poética

Mosaico

Gary Snyder

No Nature: Poemas nuevos y escogidos

Charles Simic

Antología poética

Mark Strand

Antología poética

La vida continúa

Muelle oscuro

Charles Wright

El mundo de las diez mil cosas

Jay Wright

Dimensiones de la Historia

La doble invención de Komo

Antología poética

El libro de Elaine

Boleros

Amy Clampitt

Hacia el oeste

Allen Grossrnan

La cúpula de éter y otros poemas: Nuevos y escogidos

Howard Moss

Nueva antología poética

James Applewhite

River Writing: An Eno journal

J. D. McClatchy

El resto del camino

Alfred Corn

Una llamada en medio de la multitud

Douglas Crase

El revisionista

Rita Dove

Antología poética

Thylias Moss

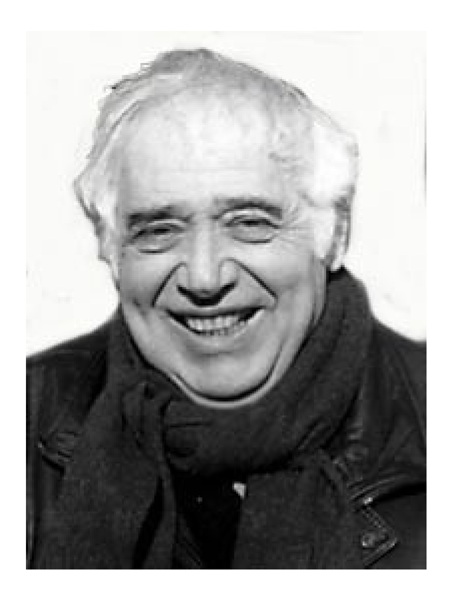
Pequeñas congregaciones: Poemas nuevos y escogidos

Edward Hirsch

Medidas terrenales

Tony Kushner

Ángeles en América



HAROLD BLOOM nació en Nueva York, Estados Unidos el 11 de julio de 1930. Hijo de inmigrantes judíos, estudió en Cornell y en Yale, ejerciendo posteriormente en ésta última, en Harvard y en la Universidad de Nueva York como docente. Sus particulares visiones sobre la teoría y crítica literaria le han valido fama de polémico. Bloom defiende la concepción estética de la literatura, renegando contra todo tipo de estudios culturales y materialistas. También han generado controversia sus particulares visiones sobre la religión: En *The Book of J* (*El libro de J*), Bloom sugiere que la figura de Yahvé fue inventada a nivel literario por una mujer. Pero posiblemente la obra más polémica sea *El canon occidental* (1994), donde Bloom crea una lista de los que considera los mejores autores literarios de todos los tiempos. Además, Bloom cuestionó los conceptos de tradición e influencia con su definición de la «ansiedad de la influencia», explicando la creación literaria como una especie de pugna entre el escritor y los escritores que lo preceden y que forman parte de la tradición.

Notas

[1] *Wake* significa tanto «despertar» como «estela». (*N. del T.*) <<

[2] Hay que tomarlo en el doble sentido de inventar y crear imágenes. (*N. del T.*) <<

[3] Se refiere a Arthur Lovejoy (1873-1962), filósofo norteamericano más conocido por su obra histórica. En *La gran cadena del ser: estudio de la historia de una idea*, trazaba la posibilidad del «principio de plenitud», por el que todas las posibilidades han de ser llevadas a cabo. (*N. del T.*) <<

[4] Looney suena exactamente igual que *loony*; «chiflado», (*N. del T.*) <<

[5] Complicado es traducir este *self-constious* inglés, que algunos diccionarios dan por «tímido» o «cohibido», y que, literalmente, es simplemente ser consciente de sí mismo, de los propios actos y de la propia presencia, normalmente para mal. Aquí lo he dejado literal, pues al parecer el autor ofrece una «conciencia de sí mismo» con connotaciones positivas. (*N. del T.*) <<

[6] En la Inglaterra de esa época, se denominaba recusante al católico que se negaba a asistir a los servicios de la Iglesia de Inglaterra. (*N. del T.*) <<

[7] En inglés, I, aye, eye. Los tres se pronuncian igual. (*N. del T.*) <<

[8] En el original, Dissenter: protestante inglés que disiente de la iglesia de Inglaterra. (*N. del T.*) <<

[9] *Passerby*, de la misma raíz que *pass* (pasar), en el original. (*N. del T.*) <<

[10] El susurro es, naturalmente, de la palabra inglesa *death*, que se pronuncia con una «z» sorda al final. (*N. del T.*) <<

[11] Lugar en el valle de Hinnom, cerca de Jerusalén, donde, contrariamente a la ley, se sacrificaba a niños, especialmente a Moloch. (*N. del T.*) <<

[12] Aunque no explique lo del terror arsamasiano, Arsarnas fue una asociación literaria fundada en San Petersburgo en 1915 por Turguéniev, Pushkin y otros escritores notables, enemigos de las doctrinas reaccionarias del ministro de Estado, Schischkov. (*N. del T.*) <<

[13] En el original, «Olbello» es *Old-fellow* y «Desdeñomomia» *Thursday mother*, literalmente «madre jueves». (*N. del T.*) <<

[14] Hay aquí un significativo juego de palabras entre Shakespeare y Shakhisbeard, la palabra que aparece en Joyce y que he traducido por Menéalelabarba. (*N. del T.*) <<

[15] Este *sdoppiare* no aparece en la traducción. Lo que yo he traducido por «Glotas de gluvia» es *Drain Sdops*. (*N. del T.*) <<

[16] Su nombre era Solomon ben Isaac, y fue un erudito judío francés que vivió entre 1040 y 1105. (*N. del T.*) <<

ÍNDICE